Studii de muzicologie

vol. III

Scanned with OKEN Scanner

STUDII
DE
MUZICOLOGIE

VOLUMUL III

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Firca

MUZICOLOGIA CONTEMPORANĂ ȘI PROBLEMELE LIMBAJULUI MUZICAL

Privită sub raportul unei laturi esențiale a obiectului ei — limbajul muzical — știința contemporană a muzicologiei își descoperă aria vastă de cuprindere, complexitatea aproape deconcertantă a tendințelor și metodelor. Asistăm, mai întîi, la pătrunderea în orbita cercetării muzicologice a unor realități structurale aparținînd epocilor îndepărtate ca și unor muzici uneori fundamental deosebite de cea europeană. De aici, diferențierea sensibilă față de muzicologia „clasică" — mărginită îndeobște la sondarea unor etape imediat anterioare — de aici mulțimea implicită a tendințelor. Este indiscutabil, apoi, că „în funcție de o astfel de extindere a cercetării și pe suprafață și în adîncime, însești metodele ce se aplică limbajului muzical, mai vechi sau mai recent, vor fi suferit considerabile prefaceri. În ce măsură corespund aceste noi modalități ale cercetării spiritului contemporan, nivelului general al gîndirii științifice actuale, dar mai ales fenomenului concret muzical la care se raportează în permanență gîndirea teoretică, rămîne o problemă deschisă. Avem totuși convingerea că deslușirea cîtorva linii directoare, mai mult chiar, înțelegerea legică a proceselor ce se petrec la nivelul limbajului sînt pe deplin posibile; spre acestea converg, dar, strădaniile studiului nostru.

★

Pentru a ne reprezenta ceea ce a însemnat lărgirea orizontului muzicologiei, dintr-un răstimp de aproximativ un veac, este necesar să deslușim în mișcarea muzicală occidentală și a școlilor naționale opera de redescoperire, pe de o parte a vechilor stiluri și maeștri, iar pe de alta, de îndreptare a interesului față de valorile cîntecului popular. Și aceasta, încă în plin romantism.

Marea muzică germană trăia prin Wagner apogeul tonalității, consecințele acesteia fiind împinse pînă tîrziu, în anii 20—30 ai secolului nostru; astfel, gustul vag al lui Brahms sau Bruckner pentru culoarea modală rămîne izolat, iar caracterul net modal al unei importante părți din muzica lisztiană va fi constituit farul călăuzitor doar al compozitorilor din școlile naționale. În acest timp, Franța, care de la Rameau încoace nu se angajase categoric și esențial în procesul edificării major-minorului asemeni Germaniei — Berlioz evidențiind poate tot atîtea elemente modale ca și Liszt, iar Franck fiind aderent la același spirit al îmbogățirii tonalității cu sistemele arhaice — își face o profesiune de credință în a se recomanda timpurilor moderne prin tradițiile sale modale. (Să ne amintim că în reacția lui Debussy față de Wagner și wagnerism, ethosul modal al muzicii sale a jucat un rol primordial.)

La începutul secolului al XIX-lea, Alexandre Choron se specializa în studiul maeștrilor italieni iar „Societatea de Muzică vocală religioasă și clasică", înființată în 1843, susține concerte cu creații de Palestrina, Scarlatti, Gesualdo, Josquin, Lassus, Vittoria, Bach. Cel care a beneficiat din plin de primele investigații și de acest climat a fost Fétis. Autor al lucrării *Classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux*, unul din inițiatorii

muzicologiei comparate, Fétis a fost primul care, prin al său „*ordre omnitonique*", a pus sub semnul întrebării supremația tonalității clasice [1].

Școala Niedermayer continuă în oarecare măsură tendința de resuscitare a modalului și de consolidare a spiritului acestuia în creație: Charles Bordes (1863—1909) lansează ideea doctrinară a reînnoirii creației franceze prin cultul maeștrilor trecutului, iar cu concursul lui Alexandre Guilmant și al lui Vincent d'Indy fondează în 1896 *Schola Cantorum*. Deși orientarea imprimată mai tîrziu de către Vincent d'Indy acestei din urmă instituții de învățămînt a dezvăluit limite ce decurgeau dintr-o ancorare dogmatică în preceptele tonalității clasice, *Schola Cantorum* a constituit totuși un focar de răspîndire a interesului și respectului pentru muzica Evului Mediu și a Renașterii.

Dar firele se întind și mai departe în profunzimile istoriei.

Un contemporan cu Choron, Dom Prosper Guéranger, abate al Benedictinilor din Solesmes (1805—1875) vizează restaurarea cîntului gregorian. La Solesmes se creează astfel o școală remarcabilă, printre ai cărei reprezentanți se număra mai tîrziu Dom Pothier [2] și Dom Mocquereau [3]. Preocupările în direcția publicării monumentelor gregoriene, a descifrării semiografiei, a interpretării modurilor și ritmului se intensifică datorită unei pleiade de cercetători: Cabrol, Leclerc, Dom Malherbe, Dom Jeanin, Amédée Gastoué, A. Auda.

Paralel cu cîntul gregorian, Occidentul a început să acorde locul cuvenit muzicii bizantine, conștient fiind de aportul artistic și teoretic al acesteia în dezvoltarea culturii muzicale europene. Tot occidentalii, printre care savanți acreditați prin studiile lor gregoriene, ca Amédée Gastoué, sau un reprezentant al muzicologiei clasice, ca Hugo Riemann [4] sînt acei care deschid drumuri noi și în această direcție. Mișcarea ia apoi amploare: J.W. Thillyard, Carsten Hoëg, Egon Wellesz [5], Pitra, Strunk, Dom Lorenzo Tardo etc. J.—B. Thibault lucrează la Petersburg, Verdeil Palikarova informează asupra muzicii bizantine la bulgari și ruși, M. Paranikas publică la Leipzig, în 1871, împreună cu W. Christ *Anthologia graeca carminum Christianorum*, iar A.Z. Idelsohn, transcriind cîntarea orală sinagogală a oferit muzicologiei comparate un bogat și valoros material pentru studiul izvoarelor muzicii creștine primitive. Dintre contribuțiile orientale, aceea a lui I.D. Petrescu este de notorietate mondială [6]. Particularitatea concepției savantului român constă în strînsa

---

[1] W. Gurlitt: *Fr. J. Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft* (Société internationale de Musicologie, Premier Congrès, Liège, 1930); Emil Haraszti, *Fétis, fondateur de la musicologie comparée*, Acta musicologica, 1932.

[2] Autorul lucrării *Mélodies grégoriennes* (1880).

[3] Autor, printre altele, al lucrării *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne* (1907) și al importantei *Paléographie musicale*, conținînd monumentele cîntului gregorian (1889).

[4] Hugo Riemann: *Die byzantinische Notenschrift*, Leipzig, 1909.

[5] Egon Wellesz: *A history of byzantine music and hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1949.

[6] Cea mai importantă dintre lucrările sale pînă acum publicate: *Les idéomèles et le canon de l'office de Noël, d'après les manuscrits grecs des XI-e, XII-e et XIII-e siècle*, prefațată de Amédée Gastoué și recenzată de Thillyard in Byzantinische Zeitschrift, XXXVII, 1937, p. 135, se înscrie printre exemplarele de frunte ale aparatului bibliografic bizantinologic.

Scanned with OKEN Scanner

legătură pe care o pretinde interpretării teoretice cu practica încă vie a cîntului bizantin, ceea ce înlătură erorile unei exclusive optice de cabinet. Punctul de vedere original asupra structurii modale bizantine — rod al unei munci de decenii — se impune fără îndoială o dată cu apariția îndelung așteptatei sale lucrări: *Studii de paleografie muzicală bizantină.*

Adevărata ofensivă de reconsiderare de pe baze noi a trecutului ca și de pătrundere în noile lumi sonore se produce însă la începutul acestui veac. Țări cu o veche tradiție încearcă parcă un sentiment de jenă în fața opacității secolului al XVIII-lea, și chiar a unor epoci mai apropiate nouă, străduindu-se în același timp să înțeleagă alte moduri posibile de gîndire muzicală decît cea europeană. Este adevărat că teama în fața necunoscutului și nostalgia echilibrului a ceea ce constituia esența muzicii noastre clasice, îl mai încearcă pe muzicianul acestor ani: „Privind (...) lucrările mai de aproape, lărgirea sensibilității noastre ne îngrijorează tot atît pe cît ne bucură. În primul rînd, căutarea și înțelegerea stilurilor de aiurea constituie un semn de criză care vestește pieirea aceluia care ne e propriu“ [1].

O nouă și strălucită generație de muzicologi scrutează toate orizonturile de la Antichitatea orientală și clasică pînă în veacul al XVIII-lea: Maurice Emmanuel, Armand Machabey, Roland Manuel, Jacques Chailley [2], în Franța; Guido Adler, H.J. Moser, Johannes Wolff, H. Besseler, Walter Wiora, F. Blume, H. Husmann, W. Boeticher în Germania; Alfred Einstein și Willi Apel în Statele Unite; Charles van den Borren în Belgia; Nino Pirrota în Italia.

Culegerile de folclor ale lui Béla Bartók făcute după criterii științifice și studiile de serioasă investigare și sistematică explicare a fenomenului folcloric datorate lui Constantin Brăiloiu au deschis o nouă eră cu consecințe adînci nu numai pentru știința folclorului, ci pentru întreaga muzicologie. Muzica extra-europeană și fazele de început ale artei sonore au atras asupra lor atenția școlii berlineze, în care figurează numele de prestigiu ale lui Carl Stumpf, von Hornbostel, Curt Sachs. Legată de Școala din Berlin, orientarea lui Robert Lachmann, ca și aceea a vienezului Robert Lach se întemeiază pe adevărul interdependenței dintre muzica occidentală și cea orientală, stipulînd fundarea muzicologiei comparate, iar activitatea altor muzicologi sau folcloriști cum sînt Jaap Kunst, Brăiloiu, André Schaeffner, Cl. Marcel-Dubois, Walter Wiora, Paul Collaer, însumînd rezultatele folcloristicii, ale studiului muzicilor tradiționale și exotice, ale etnologiei și geografiei muzicale au condus la imperativul alcătuirii unei noi științe sintetice, atotcuprinzătoare în ce privește obiectul și metoda: *etnomuzicologia.*

Se deschide astfel din toate aceste direcții orizontul unei lumi ce impunea revizuirea fundamentală a concepțiilor noastre: „Din lipsă de informație — arată Constantin Brăiloiu — unii pot încă să declare polifonia o invenție

---

[1] Constantin Brăiloiu: *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales.* Université Radiophonique Internationale, Paris, 13 mars 1954 și în traducere, revista „Muzica“ nr. 10/1965.

[2] Cartea sa *Histoire musicale du Moyen Age* (P.U.F. 1950) vădește o remarcabilă capacitate sintetică, concretizînd cunoștințele acumulate cu privire la o pînă nu de mult necunoscută epocă.

Scanned with OKEN Scanner

a Europei occidentale, atîta timp cît în Europa însăşi (Grecia, Jugoslavia, Rusia, Ţările baltice, Portugalia etc.) — fără a mai socoti Africa neagră şi Polinezia — numeroase forme de muzică la mai multe voci aduc acestei afirmaţii o desminţire formală“ [1].

Constatăm că amintita generaţie de muzicologi se afla (şi se află încă) sub semnul unei mentalităţi şi atitudini protestatare. Denunţarea rigidităţilor scolastice pare să se impună pînă şi în nu de mult apăruta *Histoire de la musique sous la direction de Roland Manuel*. „Se poate citi în marele dicţionar universal al secolului XX, arată prefaţa [2], la articolul Guillaume de Machaut : « Compoziţiile sale muzicale, al căror interes este pur istoric, abundă în greşeli de armonie ». Judecata prezintă ea însăşi un *interes istoric* ... Félix Clement, cel care a emis-o în 1872, a fost un muzicograf de formaţie serioasă şi unul dintre fondatorii Şcolii Niedermayer. Este caraghios să-l vezi relevînd *greşeli de armonie* în muzica unei epoci în care noţiunea însăşi de armonie este de neconceput, la cel mai mare polifonist al secolului XIV — acelaşi Machaut căruia astăzi îi atribuim meritul de a fi fost primul care a avut presentimentul acordului în intermitenţele contrapunctului.“

Anumite idei se impun însă fără echivoc, axiomatic. Astfel limbajul unei epoci este imposibil a fi înţeles şi interpretat şi de aci înainte prin limbajul altei epoci, între ele existînd puncte ce denotă continuitate dar nicidecum identitate! [3] Elucidarea acestui adevăr merge mînă în mînă cu acceptarea faptului că alte lumi sonore, ca acelea ale orientului sau chiar ale folclorului european, se supun, de milenii, unei legităţi deosebite privind consonanţa, sistemul de împărţire al octavei, organizarea modală, structura ritmică, felul de emitere a sunetului. De asemenea situaţia polară a epocii medievale şi a epocii contemporane a condus la concluzia unor analogii de limbaj : între liniarism şi polifonia neerlandeză, între cromatismul actual şi stilul lui Gesualdo, între ritmica post-webernianã şi fărîmiţarea şi totodată subtila organizare ritmică din Ars nova. „Cei ce cercetează etape similare de evoluţie — spune Willi Apel referindu-se la un moment anterior — cred că descoperă o atmosferă identică între a doua jumătate a lui *Trecento* şi sfîrşitul secolului al XIX-lea. În ochii lor, Guillaume de Machaut şi Debussy joacă acelaşi rol“ [4]. Aportul compozitorilor înşişi în acest proces de explicare prin prezent a trecutului, de căutare a celui mai vechi argument pentru noile intenţii, este demn de luat în seamă : un Webern îşi susţine dizertaţia de doctorat în muzicologie studiindu-l pe Heinrich Isaac (*Choralis Constantinus*), un Stravinsky aduce prin al său *Monumentum pro Gesualdo* omagiul marelui madrigalist veneţian şi declară, în anul 1954, că preocupările sale sînt „Guillaume de Machaut, Heinrich Isaac, Dufay, Perotinus şi Webern...“ Cazurile s-ar putea înmulţi.

---

[1] Constantin Brăiloiu : *L'Ethnomusicologie* în Précis de musicologie, P.U.F. 1958, pag. 50—51.

[2] *Histoire de la musique, sous la direction de Roland Manuel*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1960, Tome I, Préface.

[3] Vezi Jacques Chailley : *Ethnomusicologie et harmonie classique*, Les Colloques de Wégimont, Ethnomusicologie III, Université de Liège, 1964.

[4] Willi Apel : *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge, Massachusets, 1950.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă urmările unei atari lărgiri în spațiu și timp a orizontului muzical sînt observabile în noua înfățișare conferită ciclului istoric, încercarea de prezentare a evoluției limbajului se impune la rîndu-i: Armand Machabey în a sa *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV-e siècle*[1] și Jacques Chailley în *Formation et transformation du langage musical*[2]. Cu o pondere în sectorul mai special al modurilor se înscriu: A. Auda *Les gammes musicales. Essai historique sur les modes et les tons*[3] și Chailley: *L'Imbroglio des modes*[4].

Încercările de generalizare a legilor limbajului pînă la identificarea acestora cu fundamentele sale fizice (acustice) sau cu expresia matematică a gîndirii sînt proprii — exceptînd sistemele de un aspect mai întotdeauna particular elaborate de către creatori — unor lucrări muzicologice de vastă sinteză. Astfel, în a sa *Grundlagen der Antiken und Orientalischen Musikkultur*[5], Heinrich Husmann investește cu temeiuri acustice sistemele modale mai mult sau mai puțin cunoscute de cercetările de pînă acum, iar Alain Daniélou, în *Traité de musicologie comparée*[6], reconsideră dintr-o perspectivă „pithagoreică" unele zone ale modalului și ale limbajului muzical, tot astfel cum sensurile numerice aplicate diferitelor sisteme îl preocupă pe Hermann Pfrogner, în cartea sa *Die Zwölfordnung der Töne*[7]. Sînt orientări care, fără a răpi muzicologiei virtuțile ei de disciplină umanistă, o apropie de dezideratele contemporaneității și îi redau prestigiul științific ce a caracterizat-o în ipostazele ei *teoretice* din diferite timpuri.

Pentru a se trece din faza unei discipline cu caracter preponderent istoric în aceea a unei sistematici a limbajului nu au fost necesare numai atitudinea protestatară față de sistemul clasic și constatarea deosebirilor dintre două faze încadrate în fond în lanțul aceleiași evoluții. Se impunea găsirea în permanență a criteriilor de explicare a unor fenomene îndeajuns de îndepărtate. Un pas s-a făcut prin constatarea că sistemele muzicale au o viață proprie, care trebuie privită în dinamica ei și nu în reprezentarea schemală, înrîurită mai mult sau mai puțin de teoria muzicală a acelui moment. Astfel, George Breazul arată cu dreptate că în orînduirea pentatonicelor anhemitonice (și nu numai a acestora, principiile fiind determinante pentru întregul sistem modal și mai ales pentru structura lui internă — n.n.), „pe lîngă înălțime (...) trebuie aflate și întrebuințate și alte determinative sau alte criterii de sistematizare, cum ar fi, de pildă, mersul ascendent sau descendent al liniei melodice, în general sau în parte, anumite elemente melodice caracteristice, formule melodice, funcții expresive pe care și le precizează în complexul mișcări-

---

[1] Richard Masse, Paris, 1955.
[2] Comunicare ținută la „Société de Musicologie", la 26 aprilie 1956.
[3] Ixelles, 1947.
[4] Alphonse Leduc, Paris 1960.
[5] Walter de Gruyter & Co., Berlin 1961.
[6] Hermann, Paris 1959.
[7] Amalthea-Verlag, Wien, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

lor melodice anumite intervale (ca terța mică descendentă sau secunda mare ascendentă) și chiar note (ca finalis sau ca emmeles, subfinalis) ș.a." [1]

Este un deziderat, un adevăr întrezărit dar încă neîmplinit prin studii monografice ample și de substanță. Printre puținii din cei care și-au dat seama de necesitatea studierii măcar a unuia din elementele care configurează procesul intim al existenței modalului a fost Armand Machabey în *Histoire et Evolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne* [2]. Dar și acele elemente o dată studiate, nu își aduc suficient contribuția în lămurirea unor probleme privind evoluția sistemelor muzicale, pentru a da de pildă răspuns la întrebarea dacă sistemele au urmat obligatoriu în succesiunea lor drumul de la prepentatonică la pentatonică și heptatonică, să arate care sînt cauzele pentru care o muzică ajunsă în stadiul heptatonic mai păstrează o bună parte din sistemele anterioare? Sau un caz particular: se știe că modurile medievale occidentale se deosebesc prin alcătuirea lor octaviantă (cvartă+ cvintă sau cvintă + cvartă) de modurile antice și chiar de cele medievale bizantine, ultimelor fiindu-le proprie structura tetracordală. Este mai mult o constatare decît o explicație și ea nu conține nimic nou, fiind împrumutată din scrierile vechilor teoreticieni; recurgîndu-se și astăzi frecvent la această teorie, nu se poate depăși un anumit stadiu constatativ pentru a se trece la cunoașterea fenomenului și a mecanismului său interior. Cîteva noi elemente, ca de pildă procesul de formare a plagalelor, profilul mixt al melodiei, influențele mai tîrzii ale polifoniei vin să arunce și alte lumini în această problemă. Dar cum nu există încă un principiu de bază, coordonator, fiecare element poate să devină, în mod arbitrar, cînd cauză cînd efect.

Oare legea atracției — lege universală, generatoare de funcțiuni specifice pentru totalitatea sistemelor muzicale — nu ar putea constitui, în strînsă legătură cu observații de ordin istoric, sociologic, lingvistic etc., cheia multor probleme? Înspre găsirea unor astfel de explicații cu caracter legic este necesar ca muzicologia să-și îndrepte atenția în vederea elucidării armonioase, științifice a procesului evolutiv. Muzicologilor trebuie să le dea de gîndit faptul că — permițîndu-ne o apropiere — biologia actuală, acceptînd ideea evoluției, nu se mai mulțumește să constate cu indiferență „linia mare" a acesteia, atîta timp cît speciile intermediare sînt necunoscute, verigile procesului, punctele de contact rămîn adevărate puncte nevralgice...

★

Problemele care frămîntă lumea muzicală contemporană sînt în mod firesc și problemele muzicologiei. Deasupra „sistemelor" componistice, a explicațiilor personale pe care și le făuresc creatorii [3], muzicologia caută cu mai multă

---

[1] George Breazul: *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în Studii de muzicologie, vol. I, Editura muzicală, București, 1965, p. 34.

[2] Payot, Paris, 1928.

[3] ... cu importanța lor cunoscută pentru evoluția gîndirii muzicale din practica și luările de poziție ale unui Hauer, Schönberg, Webern, Hindemith, Messiaen, Boulez; ele constituie, în sine, o problematică aparte și nu aparțin direct obiectivului pe care ni l-am propus.

Scanned with OKEN Scanner

sau mai puţină îndrăzneală să generalizeze o foarte diversă experienţă. Prefacerile pe care le cunoaşte muzica contemporană au zguduit din temelie — cel puţin pe plan stilistic — accepţiunile de pînă aici ale conceptului de melodie de consonanţă şi disonanţă, ale raportului dintre diferitele elemente ale discursului, dintre sunetul muzical şi zgomot, dintre armonie şi polifonie, ale modului de emitere a sunetului şi de percepere a muzicii. Toate aceste „noi dimensiuni" se raportează direct sau indirect la felul nostru de a concepe consonanţa. Pe acest tărîm s-au desfăşurat — de altfel — de la Pithagora şi pînă la Helmholtz disputele teoretico-estetice din sînul muzicii şi al disciplinelor vecine cu aceasta. Dacă Helmholtz a căutat natura consonanţei în studii conjugate de fiziologie, psihologie şi fizică, în zilele noastre se remarcă atît continuarea liniei helmholtziene (chiar dacă concluziile sale sînt uneori total infirmate[1]) cu baze psihologiste, cît şi revenirea la principiile instaurate cîndva de Rameau, în care datele obiective deţin rolul cel mai însemnat (teoria tonului fundamental a lui Hindemith).

Practica muzicală a secolului XX a impus teoriei acceptarea treptată, alături de octavă, cvintă, cvartă şi terţă, drept consonanţe şi a următoarelor sunete din acordul trisonic — în acelaşi timp trepte în şirul armoniilor superioare — septima, nona, undecima. Iată cum, prin educarea auzului, raportul dintre consonanţă şi disonanţă se schimbă, concepţia numerică pithagoreică intră în conflict cu „toleranţa" progresivă a percepţiei (cum intraseră de altfel, în primul lor conflict pe vremea lui Zarlino, cînd terţa a trebuit să fie considerată consonanţă). Bartók justifica emanciparea consonantică a septimei naturale prin realitatea muzicii folclorice ţărăneşti, unde septima are această situaţie structurală. Debussy eliberează nona de regulile notelor străine iar Ravel introduce consonanţa de undecimă naturală[2]. Hermann Pfrogner[3] consideră numerele prime 7, 11 şi 13 din scara armonicelor (corespunzătoare septimei, undecimei şi terţdecimei) ca participante la o nouă polifonie orizontală, izvorîtă mai ales din practica muzicii estului european. Numărul prim şapte constituie deci hotarul dintre consonanţele verticale (ale trisonului major) şi cele lineare. „Noua trăire consonantică", după cum o numeşte acelaşi H. Pfrogner, trăire ce acceptă trepte tot mai avansate ale rezonanţei va putea să continue oare la nesfîrşit? Oare muzica ulterioară, să zicem aceleia lui Ravel (undecimă acceptată drept consonanţă), ţinînd seama de limitele obiective ale percepţiei auditive — nu-şi va opri aici tendinţele de expansiune cantitativă, căutînd, din contră, organizarea calitativă a materialului deja cucerit? Credem că muzica actuală a şi început resistematizarea materialului sonor, cu bazele sale consonantice mult lărgite, prin noul tip de discurs muzical instaurat în bună măsură de linearismul modal, de serialism ca şi de muzica electronică şi concretă. Acceptarea de noi consonanţe nu mai poate avea loc

---

[1] Vezi Raoul Husson: *Le conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale*, în *Vers une musique experimentale, sous la direction de Pierre Schaeffer*, „La Revue musicale", 1957.

[2] Jacques Chailley: *Etnomusicologie* etc. p. 253

[3] Hermann Pfrogner: Hat Diatonik Zukunft? în Musica Kassel, nr. 4/1963, vezi Gheorghe Firca, referat asupra acestui studiu în Revista de referate şi recenzii: seria teoria şi istoria literaturii şi artei, vol. I, nr. 5, p. 191—250, mai, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

progresiv, în virtutea supraetajării aceluiaşi acord trisonic, care, primo, nu mai constituie pentru cea mai mare parte a muzicii actuale, „cărămida de construcţie", şi, secundo, este tot mai des înlocuit, — după cum remarcă şi Stuckenschmidt — cu un produs rezultat atît din evoluţia muzicii neomodale cît şi a celei seriale: octava micşorată. Participantă la structura acordului major-minor bartókian, în conglomeratele sonore ale lui Stravinski, în raporturile polifonice ale lui Enescu şi Alban Berg, nu reprezintă această octavă micşorată tocmai un nou mod de organizare a disonanţelor acceptate treptat drept consonanţe? Este evident că reorganizarea consonantică nu mai poate ţine seama de antinomia consonanţă-disonanţă, antinomie anihilată de însăşi extinderea accepţiunii consonanţei, ceea ce îl făcea pe Schönberg să întrevadă că disonanţa încetează practic de a mai exista; prudent însă, el caută să justifice teoretic noua ipostază a disonanţei tot prin vechiul concept: „*Die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen*" [1] („Disonanţele sînt consonanţe considerate ca armonice îndepărtate").

Implicată în noţiunea de consonanţă, noţiunea de funcţiune capătă şi ea noi accepţii. Faţă de funcţionalitatea clasică care acţiona în cadrul major-minorului, muzicologia contemporană demonstrează existenţa mai multor tipuri de funcţiuni. Astfel, acolo unde nu se bănuia măcar existenţa unei legităţi, ca în cazul structurilor bicordice sau tricordice, se consideră a fi începutul funcţionalismului melodic, iar caracteristicile funcţionale ale muzicii modale polifonice (medievale, rinascentiste sau contemporane), sînt astăzi bine cunoscute. „Repartiţia funcţională a intervalelor" de care vorbeşte Boulez [2] referindu-se la muzica weberniană (şi implicit postweberniană, n.n.) este şi ea o realitate de care trebuie să se ţină seama. A caracteriza muzica contemporană ca „nefuncţională", este cel puţin diletantic, decurgînd dintr-o optică îngustă, din admiterea exclusivă a funcţionalităţii tonale clasice. În acest sens o întrebare de felul „S-a învechit oare teoria funcţională?", întrebare ce a revenit ca un leitmotiv în disputa purtată în „Sovetskaia Muzîca" pe temeiul armoniei contemporane este prin ea însăşi infructuoasă şi dovedeşte situarea unora din participanţii la discuţie pe poziţia a) ignorării funcţionalismului ca legitate generală a artei sonore; b) identificării oricărui fenomen contemporan cu funcţionalismul clasic (în caz contrar el neputîndu-se numi funcţionalism?!); c) reclamării unei singure teorii funcţionale, cea clasică îmbogăţită sau una nouă care să o înlocuiască (ne întrebăm: de ce nu mai multe teorii funcţionale înţelese prin necesitatea lor istorică concretă?).

O problemă ce revine constant în preocupările muzicologiei actuale — implicaţiile sale depăşind, evident, sfera mijloacelor de expresie, în favoarea discuţiei estetice — este aceea a cromatismului. Recunoscîndu-i-se dominaţia aproape universală, el constituie un criteriu de apreciere a gradului de contemporaneitate al unei opere [3] dar totodată motiv de îngrijorare pentru stagnarea — chiar şi temporară — a dezvoltării diatonicii [4]. Cert este că ştiinţa

---

[1] A. Schönberg, *Harmonielehre*, p. 39.

[2] *Tendances de la musique récente*, în *Vers une musique expérimentale, sous la direction de Pierre Schaeffer*, „La Revue musicale", 1957, p. 29.

[3] Vezi, Pierre Boulez: „Chromatismul" în *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle.

[4] Vezi, Hermann Pfrogner, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

muzicală actuală a stabilit şi aici, pentru fiecare sistem fundamental, un anume tip al cromaticii. Dacă în concepţia muzicianului format la adăpostul manualelor scolastice, cromatismul era unul singur, acela rezultat din modificarea prin sensibile a treptelor, muzicologul sau folcloristul, şi nu numai ei, sînt conştienţi de faptul că o întreagă zonă a monodiei, începînd cu cea elină, sînt expresia altei realităţi. Starea diatonică se modifică deci după anumite legi specifice (treptele slabe, foşti pieni în pentatonică, sînt atrase de treptele valide, pilonii tetracordali rămînînd neafectaţi). Transmis muzicii orientale şi celei folclorice din sud-estul european, cromatismul monodic a luat denumirea de neo-cromatism. Un produs de sinteză a diatonicii pentatonice şi tetracordale a neo-cromatismului şi a polifoniei modale îl constituie *cromatismul diatonic*, în care mişcarea diatonică lineară are drept rezultantă cromatismul vertical.

Pentru compozitorul care şi-a însuşit gîndirea serială, deci sistemul în care fiecare dintre cele 12 sunete ale scării temperate poate deveni un centru de sine stătător, noţiunea de cromatism rămîne valabilă numai în măsura în care muzica serială se mai raportează la cea tradiţională, sau la oricare altă muzică în care diatonicul şi cromatismul coexistă.

Melodia, reprezentînd o constantă şi o sumă a raporturilor structurale mai ales în fazele monodice şi de melodie acompaniată, mai preocupă din acest punct de vedere muzicologia.

Se încearcă însă — după părerea noastră în chip impropriu — să se reducă exclusiv la elementul melodic fenomenele unor epoci diferite în esenţa lor. Ce s-ar întîmpla dacă, de pildă, o atare metodă s-ar aplica unei muzici primitive, axată pe ritm şi poliritmie, ce ignoră melodia, sau motetului timpuriu în care vocile ce „ornamentează" tenorul nu se reliefează „melodic" în sensul obişnuit al cuvîntului? În cel mai bun caz o abatere de la scopul propus. O dezvăluire a adevăratei esenţe a epocii este posibilă atunci cînd analiza temeinică, fără apriorism, este capabilă să o surprindă (încadrăm în această categorie de cercetări *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*[1] a lui Szabolcsi Bence şi *Essai sur les structures mélodiques* de Jacques Chailley[2]). Tot astfel o concepţie „melodică" aplicată muzicii contemporane nu ar putea să redea decît parţial spiritul acesteia — în ceea ce este el realmente melodic sau numai la acei compozitori care acordă melodiei un rol cît de cît reliefat. (Donald Mitchell în cartea sa *Limbajul muzicii moderne*[3], urmăreşte, departe de pretenţiile titlului, drumul creaţiei lui Stravinski şi Schönberg numai prin prisma necesităţii „regenerării" melodiei. Părerea, nu lipsită de temei, se referă totuşi la două cazuri particulare, cazuri în care particulară este în cele din urmă chiar această criză melodică şi eventuala necesitate a depăşirii ei.)

Într-un chip asemănător se pune şi problema armoniei. Cazul în care cercetarea muzicologică are în vedere armonia ca atare (deci în măsura în care această latură a limbajului există cu un specific al ei în muzica contemporană)

---

[1] Ed. Corvina, Budapest, 1959.

[2] „Revue de musicologie", Décembre 1959.

[3] Donald Mitchell *Language of Modern Music*. Faber and Faber, London 1963, vezi şi Adrian Raţiu, recenzie asupra lucrării în Revista de referate şi recenzii, seria Teoria şi istoria literaturii şi artei. Vol. I, nr. 7, p. 315—362, Bucureşti, iulie 1964.

Scanned with OKEN Scanner

este relativ justificat. A îngloba însă în armonie pluralitatea manifestărilor de limbaj devine, ştiinţific vorbind, impropriu, duce la o permanentă falsă problemă a „armoniei contemporane". Trebuie depăşită optica generată de muzica romantică şi mai ales de cea post-romantică — muzică supusă total stihiei armonice — în care acordul devenise, într-adevăr, elementul primordial şi unificator, subordonîndu-şi melodia (de tip „armonic"), orchestraţia, forma şi ritmul.

S-a crezut, prin deceniile 2—3 ale secolului nostru, că politonalitatea ar putea constitui un sistem opozabil sistemului dodecafonic [1]. Născută din practica linearismului şi din tendinţa de lărgire a cadrelor tonalului, aceasta nu a putut decît să ofere explicaţii provizorii şi limitate cu privire la unele relaţii rezultate din libera suprapunere a modurilor. Politonalitatea nu a devenit nici sistem componistic cu complexe implicaţii şi, cu atît mai mult, sistem teoretic cu valoare de generalizare. Hindemith, care socotea că fiecare construcţie sonoră este rezultatul unui singur ton fundamental respingea de pe poziţia concepţiei sale teoretice ideea instaurării unei duble sau multiple tonalităţi. Un alt argument de ordin armonic neagă şi el ideea unei politonalităţi considerate ca acţionînd pe mari porţiuni, căci tot angrenajul, fie el şi de 12 sunete, poate fi redus la un acord complex [2]. Acest acord are o bază de rezonanţă unică iar relaţiile între tonalităţi nu depăşesc 7 cvinte în sens ascendent şi descendent — distanţă insuficientă pentru afirmarea unui material de construcţie pînă într-atît de contrastant încît să stea la baza a două tonalităţi independente [3].

Printr-o selecţie raţională a datelor concrete şi a explicaţiilor, dar pornind şi de la realitatea unei muzici preponderent modală, atît Olivier Messiaen[4] cît şi Edmond Costère [5] ajung la concluzia că politonalitatea este un caz particular al polimodalului, confirmînd astfel, de pe o poziţie recentă, legitatea vechii polifonii de consonanţă, în care modurile se întîlneau în consonanţe perfecte numai pe timpii tari, reuşind să-şi păstreze în rest o relativă autonomie orizontală.

Cu o operativitate demnă de remarcat, muzicologia a reuşit să iasă învingătoare din această dilemă a politonalităţii, care, în caz contrar ar fi putut rămîne un automatism al gîndirii muzicale, o comodă dar falsă explicaţie a unuia dintre fenomenele contemporane.

În frămîntata acţiune de imaginare a unor noi modalităţi de investigare a universului sonor rolul analizei „la obiect" este hotărîtor pentru înnoirea, în general, a spiritului oricărei metode muzicologice. Meritul de a fi rupt cu vechile obişnuinţe în materie de analiză îi revine, printre alţii, unui practician, lui Pierre Boulez. În celebrul său comentariu la „Sacre du printemps" a lui

---

[1] Cel care a teoretizat acest punct de vedere a fost Darius Milhaud în articolul său Polytonalité et atonalité (Revue Musicale, février 1923).

[2] Vezi Wilhelm Berger: Armonia, posibilităţi şi limite, Muzica nr. 7/1964.

[3] Vezi, Gheorghe Firca, Bazele modale ale cromatismului diatonic, cap. Elemente ale acordicii de consonanţă şi polimodalitatea. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., Bucureşti 1966.

[4] Olivier Messiaen, Technique de mon langage musical, Alphons Leduc, Paris.

[5] Op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Stravinsky [1], alături de virtuțile unei magistrale puteri de pătrundere în lumea sonoră a lucrării se impune un nou principiu director: dezvăluirea unității tuturor elementelor discursului față de elementul cel mai important — în cazul lui „Sacre", ritmul. Faptul își are explicația în concepția mai largă pe care Boulez o afirmă în repetate rînduri, și care nu este străină de un adevăr fundamental, acela al adîncirii de cele mai multe ori într-o direcție precisă a universului sonor actual: ritmul la Stravinsky și Messiaen, intonația și o nouă dimensiune, „cea oblică", la Webern, intensitatea la Varèse, modul de atac la Messiaen etc. Microelementul fundamental, sau microstructura determină astfel un nou profil al macrostructurii, conceptul clasic, conceptul dat, schematic al formei nemaicorespunzînd noii muzici. Abordarea analitică a unei lucrări contemporane trebuie să țină seamă așadar de schimbările survenite în însăși structura muzicii.

Concluzia care se desprinde este aceea a reelaborării metodelor noastre muzicologice, atît în ce privește spiritul acestor metode cît și în ce privește practica artizanală propriu-zisă. Ca o nouă direcție, se constată tendința de a rupe cu gîndirea veche în toate implicațiile ei, recunoscînd aplicabilitatea restrînsă istoric a unor principii clasice.

Corespunzător treptei de dezvoltare pe care se află muzica actuală — aceea a descoperirii în continuare de zone virgine de expresie — muzicologia raportează fenomenul sonor la o pluralitate de manifestări și legi generate de acest fenomen. Pierre Boulez este însă de altă părere, socotind a ne afla într-o epocă „de bilanț și organizare" [2] a celor două direcții (cea modală și cea serială), din muzica contemporană. Este în această părere, fără îndoială, reflexul unei concepții personale, al ambiției, de altfel întemeiată, de a contopi în opera proprie cele mai importante tendințe ale secolului; manifestul unei atari atitudini revoluționar-sintetizatoare îl constituie al său eseu: „Penser la musique aujourd'hui" [3].

Viziunea organică, unitară asupra fenomenologiei limbajului contemporan îi tentează pe mulți dintre muzicologi, din motive, pare-se deosebite. Unii, mai tradiționaliști, nu au îndrăzneala de a părăsi poziția sigură a unor explicații „general-valabile". Alții, înclinați spre speculație, dar fiind permanent amenințați de grava îndepărtare de la practica vie imaginează sisteme obligate să încadreze fenomene foarte eterogene.

Ideea „armoniei universale" a lui Mersenne, sau acea cunoscută „ordre omnitonique" a lui Fétis îi urmărește pe unii muzicologi, ca Edmond Costère sau Hermann Pfrogner; fiecare în felul său, încearcă validitatea unor sisteme larg cuprinzătoare, primul în domeniul armoniei contemporane [4], iar celălalt — după părerea noastră, mai aproape de adevăr, de o realitate structurală chiar și relativizată în timp, — în domeniul unei „diatonici melodic-variabile", față de care consonanța și disonanța, cromaticul și diatonicul să se afle într-un nou echilibru [5].

---

[1] Pierre Boulez, „Stravinsky demeure", în La musique russe, P.U.F., Paris 1962, vol. I.

[2] „Tendance"... etc., p. 28.

[3] Editions Gonthier, C. B. Schott's Söhne, Mayence, 1963.

[4] Edmond Costère, „Mort ou transfiguration de l'harmonie". P.U.F., Paris 1962

[5] Op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

În această situație, devine legitimă întrebarea: sînt posibile deocamdată „sintezele" sistematic-teoretice atîta timp cît practica nu este ea însăși pe cale de a le obține? Un fapt este însă sigur: noua sinteză nu mai poate avea acel aspect perfect rotunjit al teoriei clasice, ci va împrumuta ceva din multipla raportare, în genere, a fenomenelor contemporane la principii paralele, egal valabile.

O seamă de fenomene din știința, arta și gîndirea acestui secol au dezvăluit și condus la imperativul abordării acestor fenomene printr-o prismă cu multiple fațete. Multiple, pentru că înseși fenomenele actuale nu-și mai ordonează și ierarhizează elementele componente conform unui unic principiu coordonator, așa cum a procedat gîndirea clasică de la grecii secolului lui Pericle și pînă pe la începuturile secolului al XIX-lea. Știința actuală demonstrează spectaculos această părăsire a sistemelor închise în sine și suficiente lor însele, fie că ele au însemnat reprezentare euclideană sau newtoniană a lumii, sau ordine cartezianã. Dar nu numai științele par să impună acea pluralitate necesară a explicării fenomenelor, acea relativitate a elementelor fundamentale ale lucrurilor: „Ne aflăm — spune George Călinescu despre Pirandello — în fața unei răsturnări totale a vechii concepțiuni dramatice care presupunea o lume obiectivă, deci unică. Plutim în cel mai *einsteinian* relativism. *Eroii pirandellieni n-au realitate proprie*, ci numai una relativă pe care le-o împrumută autorul, societatea sau propria lor credință. *Au atîtea realități cîte puncte de vedere sînt.* De aici conflictul — nu cel tradițional între realități absolute — ci între feluritele aspecte ale aceluiași" [1].

Viziunii care stătea la temelia epocilor clasice, și căreia i s-ar putea aplica, generalizînd, principiul „reprezentării despre particula identică sieși care se mișcă în spațiul continuu" [2]. Iar prin opoziția a ceea ce însemnează un alt fenomen decît cel cunoscut de realitatea epocilor clasice: „o reprezentare despre particula relativ identică care se mișcă în spații discontinue". În aceste condiții cauzalitatea devine nu numai plurivalentă, dar cauza și efectul pot fi reciproc reversibile. Este semnificativ că una din primele manifestări ale spiritului contemporan, bergsonismul, însemnînd atîtea luări de atitudine față de gîndirea în sisteme categoriale, de valori închise și unidirecțional ordonate, a putut declanșa polemica lui Einstein... căci nu o dată vom întîlni o asemenea caracterizare: „... bergsonismul este o filozofie care n-are capete; el n-are punct de sprijin inițial și n-are concluzii; fiecare nou capitol al sistemului său este totodată consecința și baza, urmarea firească și explicitatea fundamentului ideilor sale anterioare" [3].

O structurare de acest fel a proceselor din lumea artelor contemporane este oricînd demonstrabilă și ea determină metodele de investigare și explicațiile acestor procese . Să ne întoarcem la ele și să lăsăm loc și altor păreri.

Cu privire la categoriile de valori, la normele trecutului, devenite în prezent puncte de referință cu eficiență limitată (istoric și estetic), criticul Paul

---

[1] George Călinescu, Luigi Pirandello și „pirandellismul", în „Roma", revistă de cultură italiană, nr. 1, ianuarie 1924.

[2] B. G. Kuzneţov, De la Galilei la Einstein, Editura politică 1966, p. 5.

[3] Clara Dan, Intuiționismul lui Henri Bergson, Editura științifică 1966, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Georgescu scrie [1]: „Cum se știe, retorii secolului al XVI-lea și adepții clasicismului de mai tîrziu rezolvau problema printr-o estetică normativă, cu modele și reguli, cu despărțituri și încrengături în genuri, specii și categorii (tragic, comic, sublim etc.). Romantismul a răsturnat definitiv dominația unor asemenea categorii așa că în vremea noastră ele continuă să fie folosite, dar numai cu un acut simț al relativității, ținîndu-se seamă de faptul că ele nu apar în forme chimice pure ci amestecate. Cît privește normele operei de artă, după trecerea atîtor curente și școli literare (și artistice), tot ce se poate afirma e că există tot atîtea estetici normative cîte curente și școli au existat; dar, pe lîngă faptul că fiecare dintre aceste estetici normative în parte este valabilă doar în cadrul curentului ce a generat-o și inaplicabilă celorlalte, și că nici curentele literare nu se manifestă în stare chimică pură, ea devine inoperantă în cazul marilor creatori ce au depășit totdeauna ramele unei școli și în cazul înnoitorilor ce înfrîng normele știute spre a-și făuri ei, altele, proprii."

Matei Călinescu este de părere că o apreciere normativă a valorilor literare se dovedește de o clasicitate desuetă și că singura modalitate este o polivalență a criticii din care oportună este alegerea cîte unui singur drum [2].

Amintita modalitate a lui Boulez de a desprinde, într-un chip „necategorial" și nedogmatic, din mulțimea de aspecte a muzicii lui Stravinsky pe acela al ritmului ca fiind determinant pentru structurarea — din acest unghi — a întregului sonor, ni se pare apropiată de ceea ce opiniază Matei Călinescu.

Dar așa cum o modalitate particulară surprinde o esență într-un caz dat, neglijînd, aparent, totalitatea elementelor dar mai ales ordinea lor, tot astfel transpunînd faptele la o altă scară, anumite unghiuri de vedere și de investigație devin punctul de sprijin al altor metode.

Dintre aceste metode se impune în primul rînd cea fenomenologică. Expresie a unui deziderat mai vechi privind înlăturarea discrepanței dintre ceea ce i se releva cercetătorului prin studiul partiturii și ceea ce îi dezvăluia audiția, metoda fenomenologică încearcă un echilibru și o ierarhizare a celor două faze: 1) analiza pe text, 2) analiza fenomenului audibil. La clasici, se știe, partitura este oglinda îndeajuns de fidelă a realității sonore (detaliul ca și complexitatea erau perceptibile). Cu muzica postromantică, echilibrul dintre efect și grafie începe să se clatine, căci la un Strauss, Enescu, sau Stravinsky (din prima perioadă), chiar un Stockhausen sau Xenakis, efectul armonico-orchestral stufos corespunde unei încă mai mari încărcări a partiturii. Sau — inversînd termenii — randamentul audibil este sub nivelul complex și plin de minuție al scrierii muzicale. Cauza acestui fenomen trebuie căutată în cantitatea de evenimente muzicale, cantitate considerabil sporită, perceptibilă în unitatea de timp. Să ne gîndim în acest sens la „aglomerările" din „Jeux" de Debussy sau la acelea din „Sacre" de Stravinsky.

Atîta timp cît metoda fenomenologică își păstrează caracterul obiectiv, prin studierea raportului just dintre fenomenul muzical și perceperea lui de către auditor, rolul ei poate fi pozitiv în dezvoltarea muzicologiei. După cum o trădează și numele, metoda își are originea în concepția filozofică a lui

---

[1] Paul Georgescu, Dialectica valorii, în Contemporanul din 18 noiembrie 1966.

[2] Matei Călinescu, Eseuri critice, în loc de prefață: „Rigoarea și poezia criticii", E.P.L. 1967.

860102

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Husserl. Meritul de a o fi adaptat domeniului limbajului muzical îi revine lui Ernest Ansermet, în a sa „Les fondements de la musique dans la conscience humaine“ [1]. Este de observat, însă, că Ansermet abordează problema din punctul de vedere al conștiinței, ca factor prim, urmînd să deslușească abia în al doilea rînd datele obiective ale limbajului, ceea ce nu exclude, desigur, pericolul unor concluzii subiectiviste.

O altă metodă care poate constitui un auxiliar prețios al muzicologului, pus astăzi în situația de a descifra atîtea din insolitele manifestări ale limbajului, este metoda statistică. Ea are posibilitatea să stabilească în ce măsură un fenomen cu frecvența cea mai mare devine lege. Dar cum frecvența fenomenului nu poate fi confundată cu ceea ce este tipic în viața intimă a acestuia, intervenția „creatoare“ a omului de știință pentru determinarea *calității* unei anume manifestări se impune. (Analiza statistică poate pătrunde de pildă în microcosmos atît cît este necesar să explice macrocosmosul.) Abraham Moles, în cartea sa „Théorie de l'information et perception esthétique“ [2] încearcă punerea bazelor acestei metode.

Experiențe importante, realizate în domeniul psihologiei și ale psiho-fiziologiei fonatorii și a percepției, datorate mai ales lui Raoul Husson, au furnizat date indiscutabile asupra importanței sistemului nervos; experimentul în domeniul limbajului muzical, în sine, atît de avansat și de diversificat, este astăzi în posesia unor elemente ce au toate șansele de a canaliza eforturile spre o congruență a rezultatelor practicii cu percepția individuală și pe plan social a viitoarei muzici.

Derivînd din concepția bergsoniană asupra timpului psihologic, teoria timpului muzical, căreia un studiu amplu și de sine stătător i-a dedicat pînă acum Gisèle Brelet [3], dar ale cărei implicații sînt mai larg urmărite, a devenit o metodă de a determina specificul discursului muzical și al limbajului. Concluziile în această direcție privesc nu numai gîndirea estetică și exegeza muzicologică, dar și gîndirea compozitorilor.

Dezvoltarea limbajului muzical actual și, ca un reflex, teoriile privitoare la aceasta precum și metodele de cercetare așteaptă marile salturi, eventual sintezele sau teoria viitoare care să unifice descoperirile de pînă acum. Această atitudine este proprie atît creatorilor cît și cercetătorilor tainelor muzicii. Pare însă că ambiția celor dintîi o întrece pe a celor din urmă, dată fiind obiectiva situație în care muzicologia încă înregistrează, nu fără decalaje, rezultatele practicii artistice, iar, pe de alta, aceeași muzicologie, ca latură a științelor umaniste și pozitive se menține în limitele rezultatelor generale ale acestora. Nu va surprinde deci similitudinea caracterizărilor, ce se aplică metodei și într-o parte și în cealaltă: „... în fizică nu a existat încă niciodată ca în prezent o presimțire atît de generală a apropierii unor modificări esențiale; încă niciodată nu a existat o utilizare „pe credit“ pe o scară atît de largă a unor metode ca în prezent, cu speranța că teoria viitoare va da fundamentarea necesară acestor metode“ [4].

---

[1] A la Bacconnière, Neuchatel 1961.

[2] Flammarion, Paris 1958.

[3] Gisèle Brelet, Le temps musical, P.U.F., Paris 1949, 2 vol.

[4] B. G. Kuznețov, De la Galilei la Einstein, Editura Politică, București 1966, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Arbitrarul sau subiectivitatea ce ar domina „hazardatele" metode contemporane, desprinse de raționalitatea și logica metodelor clasice, sînt doar aparențe căci, paradoxal, nu numai obiectul ci și esența gîndirii și a raționamentelor pe care se bazează aceste metode sînt de cea mai acuzată obiectivitate. În muzicologie se vorbește, astfel, despre epoca modernă ca despre o „vîrstă pozitivă" [1].

Diversificarea fenomenului muzical în ceea ce privește, în primul rînd, limbajul său (fiecare direcție stilistică și estetică fiind marcată — pînă acum cel puțin — de apariția a noi resurse tehnice) a impus muzicologiei cercetarea preponderent pozitivă a acestui fenomen. Diversificarea, deci extinderea cantitativă a cercetării, într-un climat de un acuzat concretism a avut drept rezultat specializarea, restrîngerea calitativă a ei. Ne aflăm în prezența acelui simptom contemporan în care suma cunoștințelor din orice domeniu o întrece pe cea din trecut, dar, totodată, ea se realizează într-un cadru de adîncă specializare.

Rezultatele cercetării aplicate, fundamentale, sînt astăzi nu numai un auxiliar al gîndirii filozofice ci se constituie, aproape integral, în obiect al acesteia. Estetica muzicală contemporană nu poate proceda astfel la nici o generalizare, de ordinul valorii de pildă, dacă ignoră caracterul obiectiv al descoperirilor din domeniul fundamental. Aș menționa în cadrul acestei tendințe, în primul rînd estetica lui Theodor W. Adorno [2].

Cercetarea, la obiect și, deci, *a posteriori* a fenomenului muzical exprimă diversificarea tendințelor din arta modernă care nu mai poate accepta nici sistemele categoriale clasice cu principiile lor ce păreau fixate pentru totdeauna și nici subiectivismul *aprioric*, care, în romantism, însemna o proiectare a subiectului asupra unui obiect moștenit, dar încă destul de bine ancorat în vechile principii.

Deasupra tuturor metodelor muzicologice, în acord sau în dezacord cu ele, o anumită tendință de „geometrizare" a gîndirii muzicale se face remarcată în ultima vreme. Pătrunsă în domeniul specific muzical ea este fără îndoială în deplină concordanță cu spiritul nostru științist. Crearea unui limbaj modal (Messiaen) ca și interpretarea noului limbaj (cel al lui Bartók de către Ernö Lendvai [3] sau modurile imaginate prin generalizarea și extinderea unor experiențe de către Wilhelm Berger [4]) se adresează de cele mai multe ori importantei legi a proporțiilor. În cele mai multe cazuri, aplicarea la limbajul muzical a legii proporțiilor nu este un gest arbitrar, ci izvorăște, pe de o parte, din realitatea materialului utilizat, iar pe de alta, dintr-o practică „geometrică" frecventă în maniera de lucru a compozitorului (tratări de tip serial dar și

---

[1] Vezi, Gisèle Brelet, Philosophie et esthétique musicales, în Précis de musicologie, P.U.F., Paris 1958, p. 406—407.

[2] Principala sa lucrare de pînă acum, Philosophie der neuen Musik (în traducere franceză, „Philosophie de la nouvelle musique", a apărut în Editura Gallimard, 1962).

[3] Ernö Lendvai, Introduction aux formes et harmonies bartókiennes, în *Bartók, sa vie et son œuvre*, publ. sous la direction de Bence Szabolcsi. Corvina — Budapest 1956.

[4] Wilhelm Berger, Moduri și proporții, studiu monografic, în *Studii de Muzicologie* vol. I, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

contrapunctic ca recurența și inversarea, secționarea, proiectarea, raportarea la anumite axe etc.). Ceea ce a înlocuit în gîndirea sa muzicianul contemporan prin diferite tipuri de simetrii este fosta tripolaritate acordică, acea „tonale Polarität“ cum o numise Robert Lach. Revenind la afirmația că materialul pe care îl vehiculează muzica actuală acceptă o simetrizare, vom observa adesea o interraportare a structurilor melodico-modale ca și a valorilor ritmice în virtutea acestor legi. De ce tocmai la acestea și nu la funcționalitatea tripolară? Deoarece situația structurală a modurilor, chiar a celor diatonice-naturale și cu atît mai mult a celor din categoria „complementarelor“, au o mai mare diversitate structurală decît tonalitatea, dar prin aceasta o mai slabă coeziune a cîtorva factori ce nu pot să devină principali. Materialul modal se grupează funcțional în jurul acestor linii de forță, se „axează“ de multe ori mozaicat pe lîngă anumiți centri, deci în chipuri diferite; or legile simetriei exprimă tocmai această funcționalitate labilă, extrem de neîngrădită, dar reală. A gîndi „geometric“ și în acord cu o nouă funcționalitate nu poate fi nicidecum considerat rezultatul hazardului și al liberului arbitru.

Mai mult decît optica „geometrică“ se fac remarcate penetrațiile spiritului pozitiv, al logicii simbolice și al gîndirii matematice. Deocamdată, echivalențe matematice absolute și integrale realizează, în muzică, numai Iannis Xenakis, fiind singurul dintre compozitori care posedă aparatul tehnic necesar într-un domeniu pînă acum puțin accesibil artiștilor. Dar tentația unei simbolici a numerelor, a căror ordini superioare să dirijeze mecanismele sonore, așa cum le vedea și Pitagora, se manifestă adesea.

Ca și în cazul simetrizării, există și aici riscul arbitrarului în sensul neconcordanței dintre legea matematică și cea muzicală. Dar, totodată, epocii noastre care a scrutat atît de adînc și lumea emoționalului și a subconștientului cît și lumea pozitivă a lumii fizice îi este proprie necesitatea, resimțită chiar de artiști, de a concilia cele două feluri de reprezentări. Pornind de la canoanele abstracte ale numerelor, compozitorii neerlandezi ca și Bach au atins zonele cele mai înalte ale emoționalului și ale omenescului...

Prin însăși natura sa și a limbajului său (morfologic considerat) muzica pledează pentru spiritul pithagoreic și, în aceeași măsură cartesian. Este aproape de neînțeles cum timp de aproape 200 de ani acest spirit a fost total respins, cînd întreaga dezvoltare a artei sonore este o paralelă între întruchipările sale artistice, de un inefabil desăvîrșit și de o directă comunicabilitate cu straturile superioare ale conștiinței și concepțiile cu privire la natura fizică a sunetului muzical și a modului său de transformare în semantică artistică; există în acest raport — fundat aparent pe un antagonism — o condiționare dialectică, care explică de ce imaginea avînd natura cea mai abstractă și implicații de al doilea ordin cu realitatea reușește a stabili legăturile cele mai directe cu afectivitatea și intelectul fără intermediul „modelelor“ de care literatura sau artele plastice nu se pot dispensa. Dar muzica clasică și în bună parte romantismul au reținut cu deosebire acest aspect al inefabilului, implicațiile mereu prezente, mereu active, a ceea ce constituie substratul fizic al acestui limbaj fiind reduse la extrem. În teoria tonală a limbajului, reprezentare echilibrată și atotcuprinzătoare a dezvoltării acustice și tehnic-artistice a muzicii pînă în acel moment, clasicismul a găsit suportul constituirii unei

Scanned with OKEN Scanner

semantici proprii, paralelă (dar nu echivalentă) cu logica şi cu legile gîndirii. Numai astfel se poate explica faptul că atunci cînd compozitorii se preocupau mai puţin de elementele de prim ordin : melodie, armonie, polifonie, ritmică — toate preluate „gata confecţionate" din epoci anterioare — s-a putut pune la punct, printr-o similitudine cu triada hegeliană, dialectica formei de sonată, iar romantismul pornind de la afectivitatea accentuată a muzicii a putut rîvni plasticizarea imaginilor sonore. Sfîrşitul de romantism a destrămat acest echilibru dintre fundamentul limbajului şi forma sa de mînuire artizanală şi a restabilit o situaţie în care fundamentul acustic, fizic şi chiar matematic este implicit şi nu explicit faţă de fenomenul muzical.

Dacă altă dată ştiinţa estetic-muzicală îşi propunea surprinderea inefabilului artei însăşi, a ceea ce produce în ascultător impresia de frumos, pentru estetica actuală apropierea de bazele fizice, de mijloacele de redare tehnică a imaginii specifice, de modalitatea percepţiei psiho-fiziologice a universului sonor sînt esenţiale. Toate supoziţiile, adevărurile şi raţionamentele se sprijină pe experienţă (analiză) şi se verifică în încercările de sinteză. Prin aceasta, estetica muzicală s-a reintegrat în *teoria superioară a muzicii.* Tonul şi limbajul acelei muzicologii ce se vrea în acelaşi timp teorie şi estetică are contingenţe— de alt ordin decît cele paralele din muzica clasică — cu formele pure ale logicii, cu mecanismul raţionamentelor matematice.

★

Parcurgînd rapid ceea ce constituie astăzi panorama muzicologiei, am putut constata efortul făcut pe toate planurile înspre instaurarea, în spirit şi metodă, a gîndirii contemporane. Mai aproape sau mai departe de această gîndire, cu şanse mai mari, limitate sau nule, de a condiţiona o reală dezvoltare, ştiinţa muzicii îşi va făuri cîndva viziunea sa unitară asupra limbajului muzical — el însuşi în continuă prefacere.

Epocă a gîndirii riguroase, a sistemelor particulare dar nu generale sau categoriale, epoca noastră pune sub acelaşi semn efortul creatorului şi al muzicologului. De „sistemele" pe care şi le făuresc compozitorii, muzicologia trebuie să ţină seamă ca şi de rezultatele pe care compozitorii le obţin atunci cînd se aplică muzicii în calitate de analişti.

Ca în toate timpurile, decalajul dintre practică şi teorie nu şi-a găsit soluţiile. Trebuie arătat însă că, spre deosebire de trecut, întrepătrunderea dintre ele, stimulentul reciproc, este mai activ şi de o altă esenţă. După ce folclorul a oferit, de pildă, un material neaşteptat creaţiei muzicale, ritmica unui Stravinsky a determinat etnomuzicologia să caute şi, mai ales, să ştie să „audă" în folclorul unor popoare din Africa sau Polinezia, prototipuri ale poliritmiei noastre avansate. Este în aceasta mai mult decît cunoscuta generalizare pe care teoria o face pe temeiul practicii. Este poate garanţia rezolvării cu paşi mai mari şi mai siguri a problemelor care frămîntă gîndirea muzicală contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

Considéré sous le rapport d'un côté essentiel de son objet — le langage musical — la science contemporaine de la musicologie se découvre la vaste aire de contenu de complexité presque déconcertante des tendances et des méthodes. La distinction de quelques lignes directrices, et même bien plus la compréhension logique des processus qui se passent aujourd'hui en musicologie au contact serré que celle-ci établit avec le développement pratique du langage musical, sont parfaitement possibles.

L'accroissement, en général, de l'horison des musiciens, la direction de leur intérêt vers les vieux styles, vers le folklore européen et extra-européen, la compréhension d'autres modes de pensée musicale que celle qui nous est propre (tendances qui ont mené à l'apparition de l'ethonomusicologie), et, enfin, les transformations opérées avec une force et une rapidité pas encore rencontrées dans le domaine du langage de la musique actuelle, ont déterminé des transformations radicales dans les méthodes pratiquées par la musicologie et ont abouti à l'apparition de nouvelles méthodes.

Dans ces conditions, l'évolution du cycle historique décrit par la musicologie diffère sensiblement de ce que l'on croyait et écrivait, il y a 50 ans. De même, les points de vue et les critères selon lesquels on examine le langage musical plus ancien ou plus récent concordent avec les nouveaux concepts — souvent avec une base dans les réalités et la théorie d'époques plus éloignées que notre époque a le mérite d'avoir mis à jour ; le modal, le rythme comme élément ordonateur, l'improvisation, l'hétérophonie, etc. D'autres éléments apparus dans la pratique, le linéalisme, la polymodalité, la structure, la série, le total chromatique, le chromatisme diatonique, les modes complémentaires, les fasciculles et les blocs sonores, la détermination ou l'indétermination des facteurs musicaux sont pour les musicologues tout autant de nouveaux critères d'appréciation des réalisations dans la musique conemporaine que des modalités de découverte d'intentions incoupçonnées dans les styles du passé. L'apport des compositeurs à ce processus est important, les systèmes mêmes dans lesquels ceux-ci s'encadrent ou les élaborent devant entrer dans l'aire de l'intérêt musicologique. Mais la musicologie a le devoir de confirmer ou d'infirmer la valabilité de ces systèmes, de les amender et de leur fournir un fondement théorique.

Cet élargissement de l'horison et de la base pratique d'où part la musicologie dans le déchiffrage des lois du langage a imposé la révision fondamentale de nos conceptions concernant la con-

Scanned with OKEN Scanner

sonnance et la disonnance, la fonction, le mode de production et de perception du son, organisé en une sémantique artistique.

N'importe ce que seraient les méthodes actuelles musicologiques — et celles-ci sont nombreuses — elles ont leur source dans les données objectives, elles ont une base expérimentale (analytique) et sont vérifiées dans des essais de synthèse ; même l'esthétique musicale contemporaine a abandonné le subjectivisme et l'apriorisme du passé et elle s'appuie sur les conquêtes du domaine du langage tout comme les disciplines philosophiques actuelles fructifient les données et les méthodes des sciences positives. Essayant de remplir le vide d'entre la pratique et son appréciation, liquidant progressivement le psychologisme romantique exacerbé la musicologie actuelle redevient ce qu'elle fut aux moments les plus importants d'affirmation de l'esprit et de la pensée humaine : *La Théorie supérieure de la musique.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Herman

ASPECTE MODALE ÎN CREAȚIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

Cercetătorul care studiază dezvoltarea muzicii noastre culte contemporane rămîne surprins de marea varietate a limbajului și a soluțiilor adoptate de compozitori în domeniul arsenalului mijloacelor de expresie artistică. Una din trăsăturile caracteristice cele mai observabile ale creației muzicale românești este fără îndoială etosul modal care rămîne oarecum ca o constantă de bază a calităților ei generale.

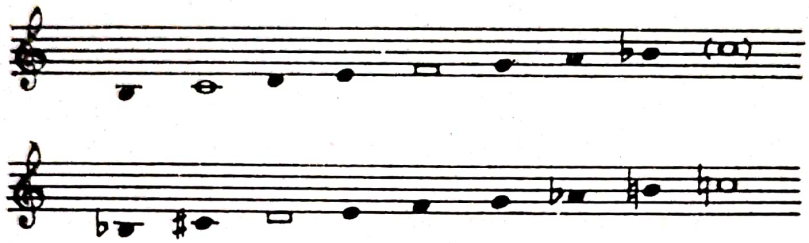
Dacă în trecut, în creația compozitorilor noștri, acest etos modal avea un aspect general predominant diatonic, în lucrările apărute în ultimul deceniu se constată tendințe spre structuri modale din ce în ce mai complexe, mai bogate. Desigur și înainte, George Enescu, în unele lucrări, ca *Sonata III-a pentru vioară și pian*, *Suita „Amintiri din copilărie"*, opera *Oedip*, precum și în unele fragmente din alte compoziții, a manifestat tendința de a scrie într-un limbaj evoluat cu pronunțate aspecte cromatice. Trebuie să mai amintim apoi unele lucrări de Filip Lazăr unde găsim de asemenea anumite aspecte melodice și armonice mai complexe sub aspectul structurii. La fel Paul Constantinescu, în *Patru fabule* sau în *O noapte furtunoasă* — pentru a nu aminti decît cîteva exemple de acest fel. Totuși, cele cîteva excepții nu puteau schimba întrutotul tabloul general, ansamblul mare al creației, care se situa într-o sferă generală diatonică.

Apariția *Simfoniei de cameră* a lui George Enescu este însă un moment important — am spune semnificativ pentru muzica noastră — nu numai pentru faptul în sine al apariției unei lucrări muzicale geniale prin ea însăși, ci și prin consecințele pe care le va determina. Audierea, apoi studiul atent al acestei lucrări de către marea majoritate a compozitorilor noștri au avut consecințe de cea mai mare însemnătate. Credem că nu exagerăm afirmînd că ea a determinat o cotitură în orientarea creatoare a multor muzicieni. Va fi de ajuns să aruncăm o privire asupra unui număr de creații ieșite la iveală începînd din anul 1955, pentru a ne convinge de acest lucru. Complexitatea aspectelor modale ale *Simfoniei de cameră*, unele formule melodice evoluate găsite de geniul enescian ca rezultat al resintetizării creatoare a unor „idiome" ale folclorului, precum și unele elemente de armonie și polifonie, au influențat puternic gîndirea muzicală a compozitorilor noștri. George Enescu ne apare astfel, un îndrumător din depărtare și un exemplu postum.

Care a fost rezultatul și în ce anume au constat noile elemente de gîndire artistică generate de marele exemplu enescian? În primul rînd, într-o progresivă și neîncetată evoluție a sistemelor modale ce stau la baza noilor creații. Această evoluție are în vedere în primul rînd achiziția treptată a unor spații funcționale tot mai îndepărtate, tinzînd spre o gîndire cromatică încrustată adînc în țesutul general modal. Este vorba de un limbaj în care structura tetracordică se menține pe primul plan, și acest fapt ne pare a fi decisiv întrucît el asigură baza fundamentală a structurii modale. Pe de altă parte, elementul cromatic se manifestă aici în principal pe două căi: prima ar fi aceea a

Scanned with OKEN Scanner

includerii unor sunete străine de structura tetracordică (și implicit modală!) inițială; a doua rezultă dintr-un fenomen ceva mai complex al interpenetrării sau fuzionării unor structuri mai mult sau mai puțin diferite ca origină. Rezultă de aici crearea spațiului funcțional lărgit, a unui „panmodalism" cu elemente cromatice foarte evidente și din ce în ce mai bogate, care însă lasă să se păstreze un anumit colorit diatonic în sînul profilurilor melodice ca și a elementelor de armonie pe care le generează. Evident, ar fi poate o exagerare să afirmăm că drumul care duce spre un astfel de limbaj se datorează în exclusivitate studierii modelului enescian. Credem că aici ar putea fi luată în considerare deopotrivă și evoluția firească pe care o parcurge limbajul muzicii, de care nu este ferită nici lumea sistemelor tonale. Ca dovadă, structurile modale complexe găsite în creația populară, mai ales în unele culturi folclorice evoluate cum ar fi cea armeană bunăoară, în care se întîlnesc moduri evoluate formate din opt sau chiar nouă sunete ca de pildă acesta:



Tot astfel și în folclorul nostru apar frecvent, în unele cîntece, caracteristici modale diferite (majore și minore) ca și moduri mixte sau sinteze a mai multor structuri modale. Este cu atît mai firesc ca în muzica cultă, unde creatorii tind mereu să surprindă aspectele inedite ale combinațiilor sonore, aceste năzuințe înspre complexitate să apară mai evident.

Perioada de timp în care creația noastră muzicală manifestă caracterele sus-amintite, o putem încadra în anii de după 1955 și pînă astăzi, remarcînd în același timp că primii cinci ani (adică pînă prin 1961—1962) sînt mai reprezentativi. Aceasta, întrucît începutul deceniului nostru marchează afirmarea unor aspecte și mai evoluate ale creației de la noi. În prezentul studiu ne propunem cercetarea doar a acelei zone, în care se situează producția unor lucrări aflate în perimetrul gîndirii modal-cromatice, perioadă care anticipă cucerirea spațiului total cromatic organizat, ca și a altor sisteme încă în curs de elaborare sau experiment. Considerăm că zona respectivă constituie un moment de sinteză în arta noastră, fapt care ne îndreptățește eforturile. Pe de altă parte, ea reprezintă o premisă pentru viitoarele drumuri ale școlii românești de compoziție, ceea ce ne îndeamnă deopotrivă la studiu și cercetare. Afirmînd că lucrările aparținătoare acelei zone reprezintă totodată și un început de drum nou, ne obligă la o comparație cu una din perioadele de dezvoltare ale muzicii europene a veacului nostru. Ne gîndim la acel timp în care școala vieneză modernă evoluează spre cucerirea tehnicii ei de mai tîrziu. Dintre toate lucrările reprezentanților ei, cea mai apropiată de accepțiunea noastră, pare a fi opera *Wozzeck* a lui Berg, datorită elementelor sale de limbaj în care structura tetracordică (pe alocuri pură) de nuanță tonal-modal-cromatică alternează cu cîmpuri cromatice pure, mergînd pînă la un început de serie (actul I).

Scanned with OKEN Scanner

Tot astfel, în muzica noastră, cuprinsă în categoria ce ne propunem să o cercetăm, o primă constatare, pe care deja am enunţat-o, este aceea a persistenţei (fie şi în mod latent) a structurii generale tetracordice care stă la temelia limbajului, chiar şi atunci cînd el este impregnat şi aproape dominat de elemente cromatice. Aceasta determină în consecinţă acele nuanţe specific diatonice pe care le găsim ca element propriu limbajului nostru muzical, în ciuda prezenţei unui acuzat cromatism. Aici intervine însă un al doilea element care ni se relevă a fi determinant: prezenţa unor formule melodice care izvorăsc direct din structura modală sau — latent — din structuri şi sisteme premodale. Se impune însă o primă observaţie: formulele apărute în contextul limbajului modal-cromatic evoluat, cu toată origina lor categoric diatonică, apar acum abstractizate, am zice „dispersate" prin deplasarea (mutarea) unor sunete în sens cromatic. Astfel, în cadrul uneia şi aceleiaşi formule un grup de sunete poate aparţine unui tetracord de o anumită factură, alt grup unui nou tetracord afiliat altui mod, sau deplasat mai sus ori mai jos prin transpoziţie. De aici rezultă un caracter special al acestor formule care amintesc prin structură de cele ale foclorului, apărînd în acelaşi timp ca o „transfigurare" mai mult sau mai puţin accentuată a acestora.

Pentru a înţelege însă fenomenul, cred că este necesară mai întîi trecerea în revistă a elementelor bazei sale, a gîndirii muzicale care-l generează, adică întregul eşafodaj al structurii modale, pe fundalul cărora se ţes aceste formule asemeni unor ornamente policrome pe canavaua scoarţelor ţărăneşti. Analizînd sistemele ce stau la baza unui mare număr de lucrări cercetate, constatăm prezenţa mai întîi a unor heptacorduri sau octocorduri (eventual al unor sisteme din mai multe sunete) care generează lumea lor melodică şi armonică. Aceste sisteme le vom împărţi în două categorii, după natura tetracordurilor care le compun:

a) Sisteme simetrice, compuse din tetracorduri cu o amplasare similară a tonurilor şi semitonurilor.

b) Sisteme asimetrice în care tetracordurile componente aduc o amplasare diferită a unităţilor intervalice.

Aceste prime categorii de sisteme pot genera lucrări de mare amploare. Una din cele mai caracteristice în acest sens este *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu[1] unde un mod de opt sunete descendent simetric pare a constitui materialul primordial, *baza tematicii* lucrării şi nu numai un sistem oarecare de organizare sonoră. Structura tetracordurilor sale aduce următoarea înlănţuire de intervale

T — St — T — St — T — St — T

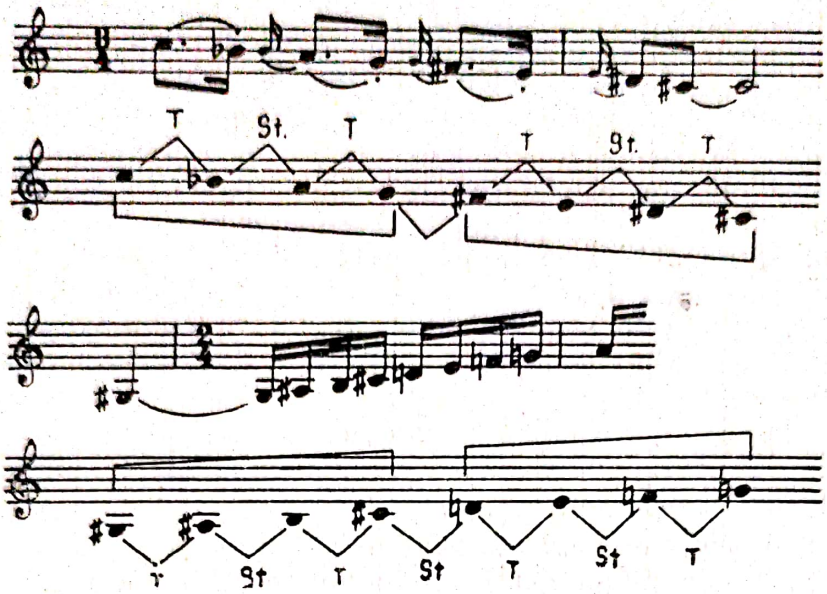
ax de simetrie

Materialul modului este utilizat liber, ţinîndu-se cont însă de structurile sale fundamentale care pot apărea în inversare (sens ascendent) apoi se pot diviza şi pot genera formule melodice de apartenenţă pur tetracordică. Iată cîteva din cele mai importante ipostaze ale materialului sonor: structura

[1] Lucrare mai veche, refăcută în 1957 (n.a.).

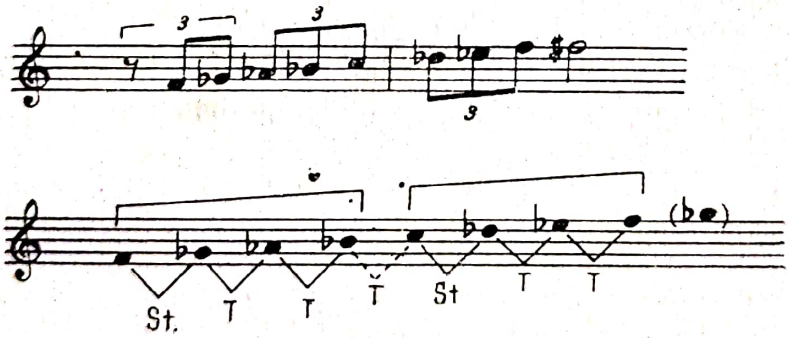
Scanned with OKEN Scanner

modal-tematică de bază, în coborîre și în urcare, așa cum reiese din paginile partiturii :



Pe parcurs însă vor apare multe momente diatonice, astfel încît ipostaza primară a modulului de opt sunete se va găsi mai mult în fragmente cu rol de pasaj sau în unele elemente figurative — melodice.

Tot astfel în *Simfonia* de Ștefan Niculescu se pot găsi pasaje în care apar formațiuni de șapte sunete cu tetracorduri de alcătuire identică, acuzînd o simetrie structurală a modulului, cum ar fi aceasta :

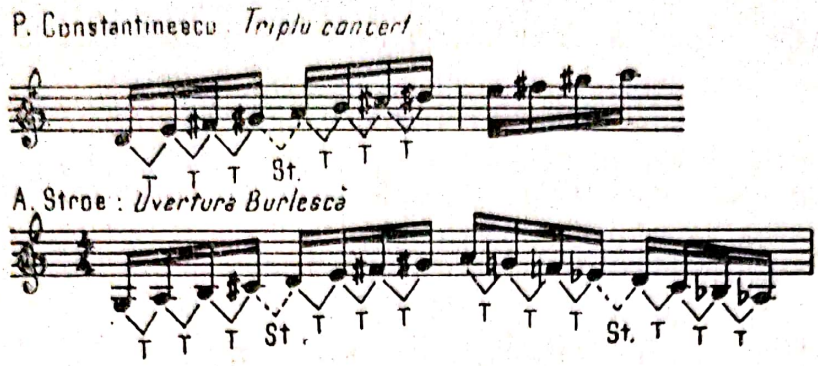


În cazul citat, avem un mod frigic pornind de pe *fa* care însă se rezolvă pe *fa diez* (mai precis pe *sol bemol)* fapt ce impune aici o lărgire a sferei sale în sens cromatic. Aparent, sunetul *sol bemol* este o notă străină, dar el se comportă în realitate ca o nouă finală de mod.

Alte sisteme simetrice din opt sunete pot fi citate în partea a III-a a *Triplului concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu și în *Uvertura* de Aurel Stroe. Aici tetracordurile componente ale modului

Scanned with OKEN Scanner

înglobează numai unităţi de ton, joncţiunea celor două unităţi este făcută la semiton, care se comportă asemeni unui ax de simetrie:

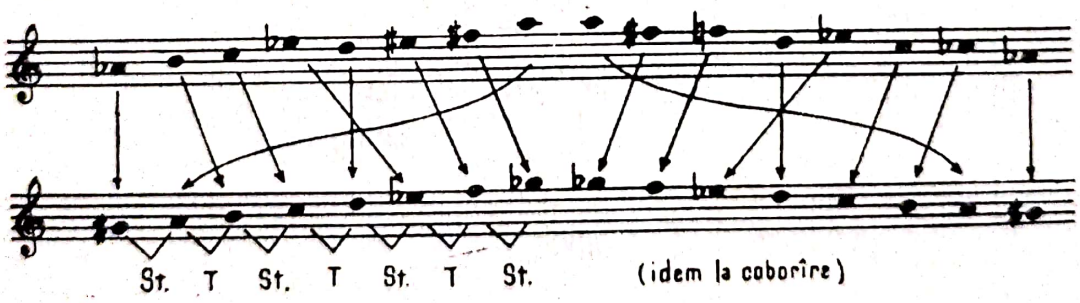


Un exemplu de simetrie a structurilor modale este şi acela în care un mod de opt sunete reuneşte două tetracorduri cu următoarea amplasare a sunetelor:

St — T — St T St — T — St

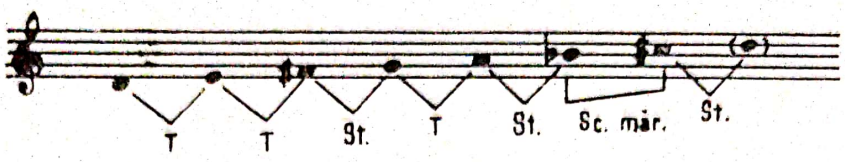
ax

În cazul de faţă, axul este dat nu de un semiton, ci de unitatea de ton la care se face joncţiunea tetracordurilor. O astfel de structură modală joacă un însemnat rol — i-am zice tematic — în *Simfonia a III-a* de S. Toduţa, caz oarecum similar cu cel al *Concertului pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu. Aşadar, observăm că modalul reprezintă aici nu numai un fond, un sistem general de coordonare sonoră, ci el poate genera tematica unor întregi pasaje sau lucrări. Aceeaşi structură modală se desprinde şi din partea ultimă a *Concertului pentru flaut şi orchestră* de Anatol Vieru (fără a avea însă un rol atît de însemnat).



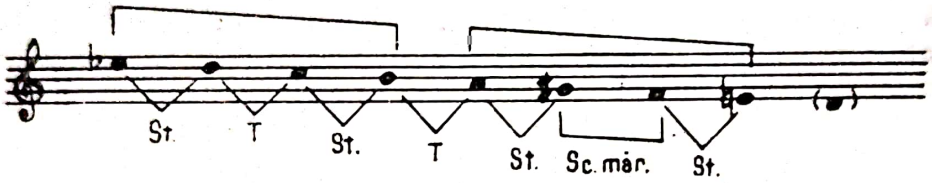
Mai interesantă şi mai complexă totodată este alcătuirea acelor profiluri melodice a căror structură acuză asimetria constituţiei lor modale. Este vorba de cele care aparţin unor moduri cu o amplasare intervalică inegală a sunetelor tetracrodurilor componente. Unul din cazurile cele mai tipice în acest sens

este cel al *Invenţiunii nr. 4 pentru pian*, de Gheorghe Costinescu, al cărei mod este anunţat în prealabil de autor (ca şi la restul *Invenţiunilor* sale de altfel):

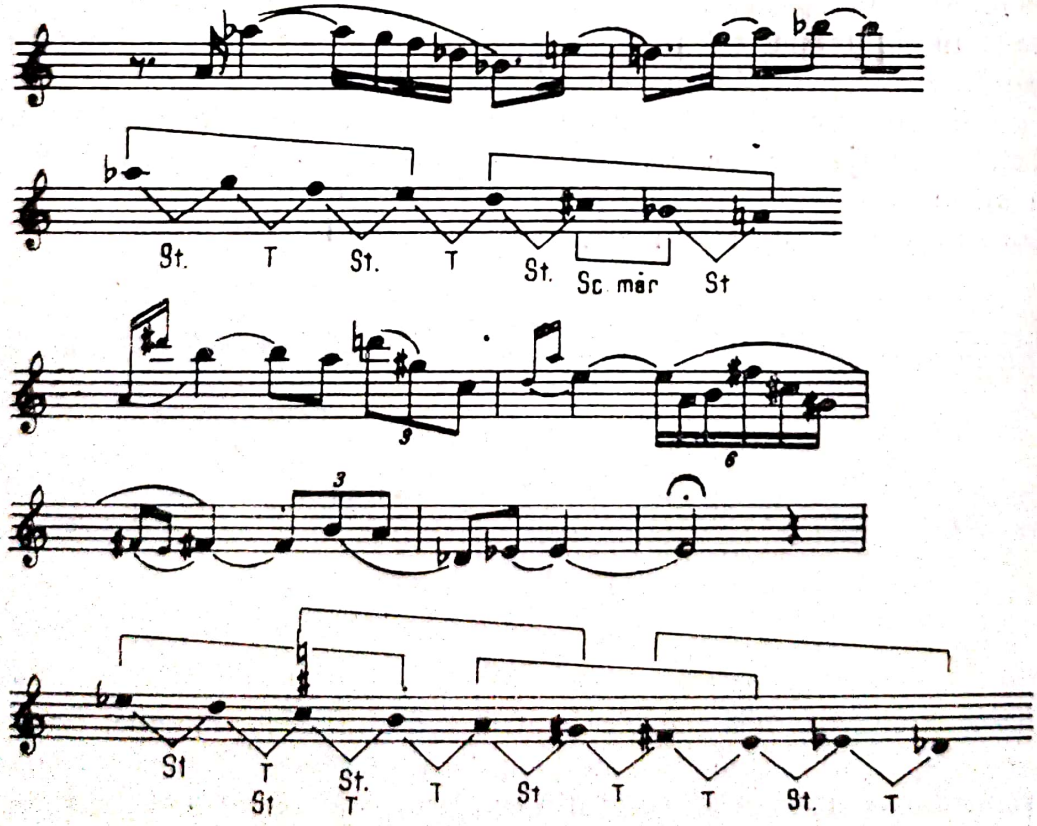


Pasaje cu o constituţie tetracordică asimetrică putem găsi şi în *Concertul pentru orchestră de coarde* al lui Paul Constantinescu, partea a III-a:

sau în *Simfonia* de Ştefan Niculescu:



Un frumos exemplu de asimetrie în construcţia tetracordurilor se desprinde din analiza unor fragmente tematice ale părţii a doua a *Cvintetului pentru suflători* de Liviu Comes:



După cum vedem, aici, în segmentul al doilea, se „interferează" două structuri modale, dar ambele sînt asimetrice, indiferent dacă socotim începutul unui mod pe sunetul 1 sau pe sunetul 3. De aici rezultă şi o complexitate mai mare a întregii linii melodice, sub aspect cromatic.

Exemplele cercetate pînă acum au scos în relief îndeosebi construcţii de heptacorduri sau octocorduri cromatice (simetrice sau nu) care apar mai mult sau mai puţin schematic (în desenul iniţial de scară), mai mult sau mai puţin latent (deduse din structura melodiei). Este cazul să arătăm că astfel de scări cromatice sînt frecvente în muzica psaltică; este vorba de cele aparţinătoare genului cromatic cum ar fi cea a glasului II (compusă din tetracorduri simetrice) sau scara „muştar" (din tetracorduri de constituţie diferită etc). Studierea lor, pătrunderea acestora în muzica populară, sau în orice caz a influenţei lor (paralel în muzica cultă), a constituit poate o altă sursă din care a luat naştere limbajul melodic pe care îl analizăm. În tendinţa de spargere a diatoniei, şi acest aspect a constituit un mijloc destul de convingător de a aduce varietate şi bogăţie sporită în arsenalul mijloacelor de redare artistică. De remarcat însă: gamele cromatice ale glasurilor psaltichiei sînt prin excelenţă octaviante, ceea ce în sistemele studiate reprezintă deja un stadiu în genere depăşit, întrucît ele sînt în majoritatea cazurilor nonoctaviante, aşadar mai accentuat cromatice.

Un aspect mult mai complex — semnalat deja în ultimul exemplu muzical analizat — este cel în care unele moduri sau structuri de provenienţă modală se împletesc, am spune, *se interferează*, dînd naştere unor sisteme destul de complicate din care se deduce o anumită *duplicitate a structurii*. Ele vor conţine în mod aparent unele sunete ce par a fi străine de mod, dar care în realitate se pot încadra perfect, dînd — prin eliminarea altora — o nouă înfăţişare întregului sistem. Desigur, acest fenomen — cît se poate de frecvent în muzica populară — a fost însă destul de tîrziu valorificat (şi dezvoltat) în creaţia cultă. Se pot observa în acest sens două aspecte mai importante ale interferării structurilor cu amplasare intervalică diferită:

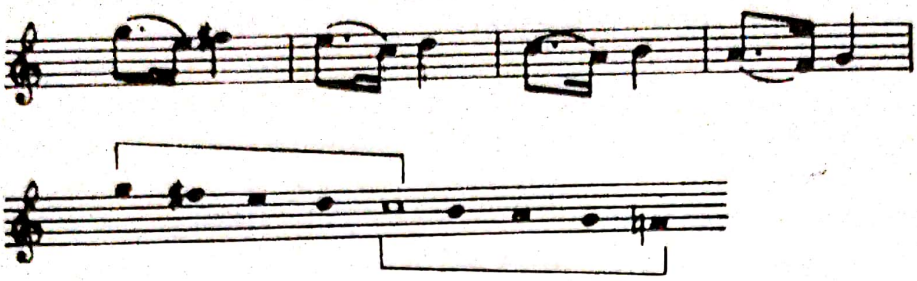
a) un prim fenomen ce se întinde pe suprafeţe muzicale mai largi interferează în general sisteme de hepta şi octocorduri, adică moduri întregi;

b) împletirea unor sisteme premodale, mai ales de factură tetracordică, pentacordică (sau mai mare), fapt care produce însă o varietate şi mai accentuată a discursului sub raport cromatic, întrucît totul se desfăşoară pe suprafeţe mai mici, iar alternarea culorilor se precipită, ele devin mai schimbătoare, tabloul lor mai policrom.

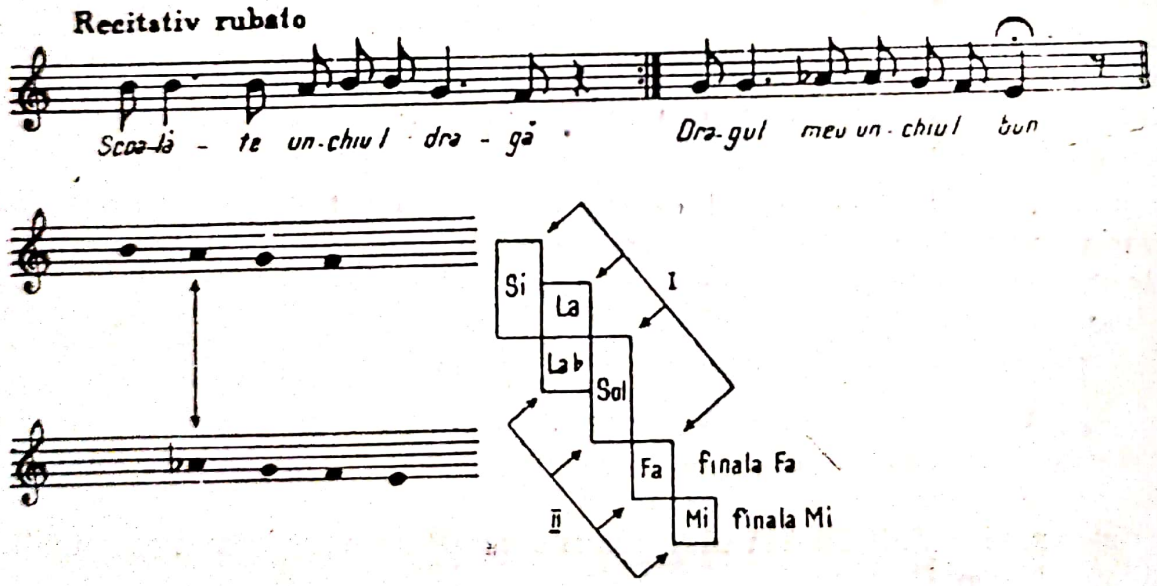
Ambele cazuri citate nu se vor găsi desigur totdeauna în chip schematic, formînd sisteme singulare, ci — aproape în permanenţă — ele vor putea fi utilizate paralel, într-o mare varietate a modalităţilor de dispunere. În muzica populară însă, mai ales alternarea, joncţiunea şi interferenţa sistemelor mici (tetracord, pentacord) va avea prioritate. Iată exemplul unui cîntec din Bihor cules de Bartók în care, din structura melodiei, se desprinde clar feno-

Scanned with OKEN Scanner

menul de joncțiune a două pentacorduri identice, dispuse simetric dar aparținînd unor sfere diferite (primul cu *fa dicz*, al doilea cu *fa* natural).



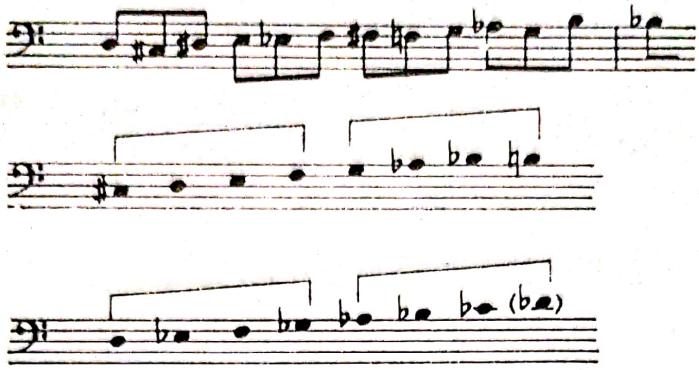
Un și mai evident exemplu — de astă dată de reală interferare a două tetracorduri cu o factură evident foarte deosebită — se poate cita într-un bocet din com. Săvîrșin (Arad), cules de o echipă a Cercului de Folclor de la Conservatorul din Cluj. Structura sa tetracordică extrem de vizibilă, apoi oprirea pe două finale diferite, cît și sunetul *la bemol* din cel de-al doilea tetracord, pledează cu tărie pentru încrucișarea (într-o suprafață restrînsă ca ambitus) a celor două tetracorduri — fiecare cu amplasarea proprie a locului semitonurilor:



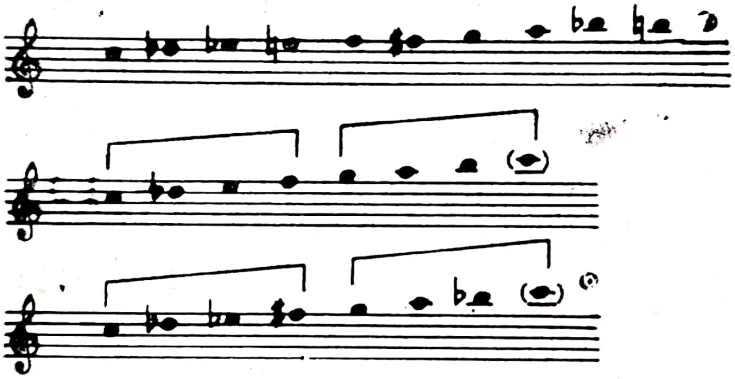
Dar să privim cum se petrec lucrurile în creația cultă. Aici semnalăm un prim fenomen al strînsei împletituri dintre două moduri, în cadrul unei structuri mai complexe. Aflăm astfel de exemple în multe lucrări; unul din cele mai caracteristice este cel al *Simfoniei I* de Tiberiu Olah unde întîlnim pasaje în formă de scară, cu evidente nuanțe cromatice din care însă se pot

Scanned with OKEN Scanner

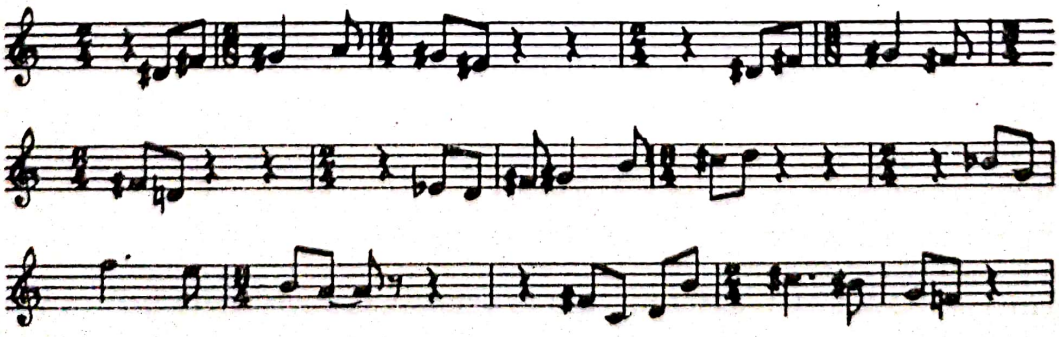
desprinde două moduri diferite — apare deci posibilă dubla interpretare a sistemului respectiv:



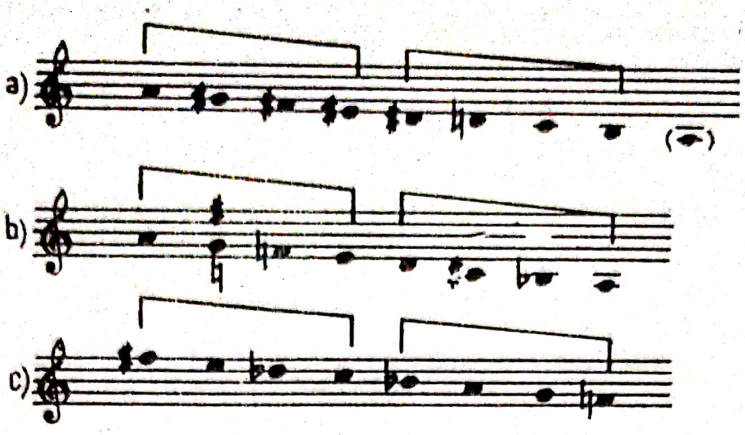
Se desprind aici două scări: una simetrică și alta asimetrică în ce privește alcătuirea interioară a tetracordurilor. Amîndouă sînt conținute în linia melodică a pasajului citat. Un alt exemplu de acest fel îl găsim în *Simfonia I* de Doru Popovici (partea a II-a) unde dintr-o scară de zece sunete cromatice se poate de asemenea deduce existența simultană a două moduri:



În cazul de față, ambele moduri au o structură tetracordică eterogenă, așadar vor fi asimetrice. O complexitate și mai mare se evidențiază în tema *Secvențelor* pentru orchestră de coarde de Cornel Țăranu. Evident, aici întregul pasaj pe care îl citățm include *totalul cromatic*. Totuși, din analiza diferitelor sale segmente se pot deduce de astă dată *trei* scări. Primele două sînt oarecum înrudite prin sunetele comune din primul tetracord, diferența se va produce mai ales în tetracordul al doilea. Ulterior, se evidențiază o scară nouă (a treia) care vine să completeze pe cele două anterioare:

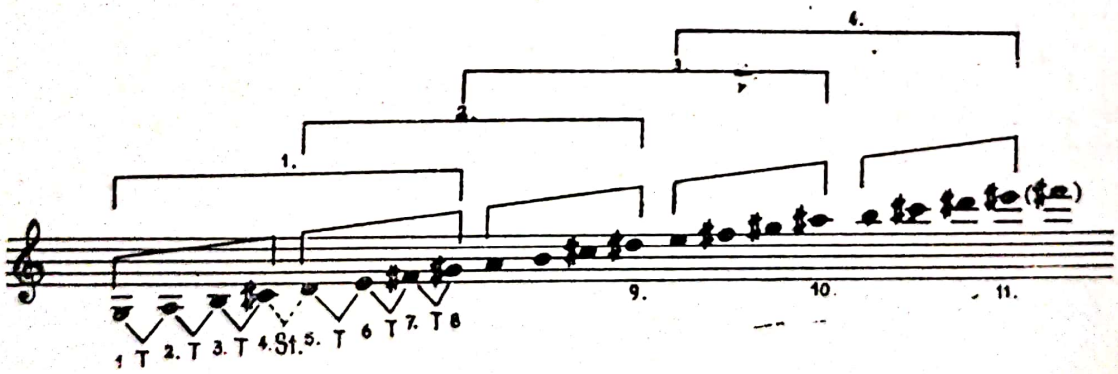


Scanned with OKEN Scanner



Evident, ar fi greşit să afirmăm că singura posibilitate de interpretare este cea dată de noi. Am desprins însă posibilităţile mai sus enunţate luînd drept reper notele ce se impun ca finale, segmentele de scară şi profilurile generale ale melodiei. Complexitatea exemplului este desigur evidentă şi nu exclude posibilitatea unor interpretări diferite. Oricum, deja primele două scări conţin totalul cromatic, incluzînd o notă mobilă care apare cînd ca *sol diez*, cînd ca *sol* natural, astfel încît se produce în sînul celei de a doua scări un anumit echivoc. Scara a treia se desprinde ca un complement din profilul ultimelor şase măsuri evidenţiind o nouă structură tetracordică. De remarcat de altfel diferenţierea foarte vizibilă a celor trei succesiuni, iar la începutul exemplului, clara evidenţiere a primei scări simetrice compusă din două tetracorduri „micşorate".

Un interesant caz de întrepătrundere „progresivă" a modurilor se poate observa într-unul din pasagiile *Concertului de Cameră* de Nicolae Beloiu. Aici, în sînul unui şir de sunete ascendente se înlănţuie din cvintă în cvintă suitoare tetracorduri de o structură identică, dar mereu deplasate, transpuse. Scările care rezultă sînt şi ele mereu aceleaşi dar întregul pasaj cîştigă din ce în ce mai multe elemente noi, însumînd la un moment dat un număr de 11 sunete din totalul cromatic.

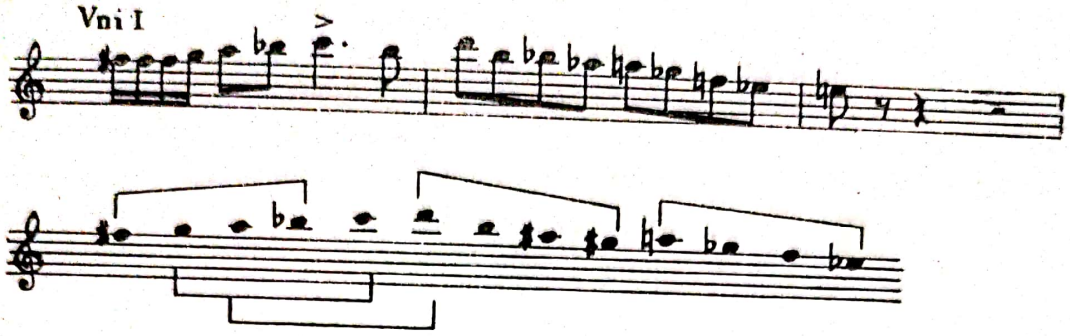


Se poate remarca, după epuizarea primului mod de 8 sunete, cîte un sunet străin, în plus, la sfîrşitul fiecărui nou tetracord.

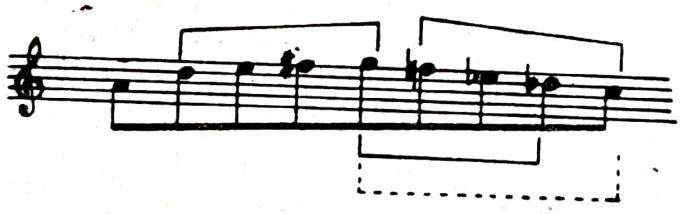
Interferările unor unităţi mici, în special a tetracordurilor, creează o şi mai mare varietate, aducînd culori mereu reînnoite şi accentuează în acelaşi timp factura cromatică a discursului. Un caz oarecum similar cu cel întîlnit în *Bocetul* din com. Săvîrşin, citat în paginile anterioare, îl găsim în baletul

Scanned with OKEN Scanner

Întoarcerea din adîncuri de Mihail Jora, unde, într-un pasaj de ambitus restrîns (septimă mică), se semnalează simbioza a cinci tetracorduri diferite; primele trei formează o unitate aparte, ultimele două, de asemenea o altă unitate:



Sunetul *mi becar*, cu care se termină pasajul, se comportă asemeni unei noi finale de mod, iar nota *mi bemol* care-l precede, ca o sensibilă, mărind astfel instabilitatea. O ultimă observație făcută asupra exemplului în acest sens, este că în același spațiu restrîns, numai sunetul *sol* apare cînd nealterat, cînd alterat suitor sau coborîtor aparținînd în toate trei ipostazele unui tetracord diferit. Tot astfel se petrec lucrurile cu sunetele *la* și *si*. Se creează astfel trei drumuri diferite pe care le parcurge melodia, fiecare cu climatul său specific, cu dispunerea sa proprie a intervalelor. Alt exemplu de acest fel, în care se întretaie numai trei tetracorduri, îl aflăm în *Concertul de cameră* de N. Beloiu, unde fluxul melodic ascendent străbate o cale, iar cel descendent, o altă cale— marcată prin noi tetracorduri care se împletesc între ele și în același timp cu primul. Toate parcă atîrnă însă de nota cea mai de sus ce se comportă ca un sunet — pivot:

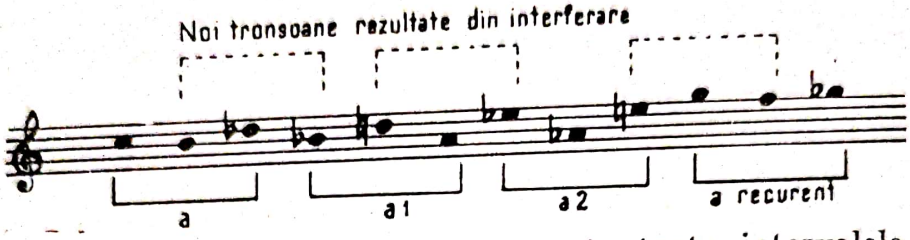


La fel în *Uvertura burlească* de Aurel Stroe aflăm la un moment dat interferarea a două tetracorduri în ambitusul redus al unei cvinte perfecte, a căror dispunere creează tot două drumuri diferite ale melodiei:

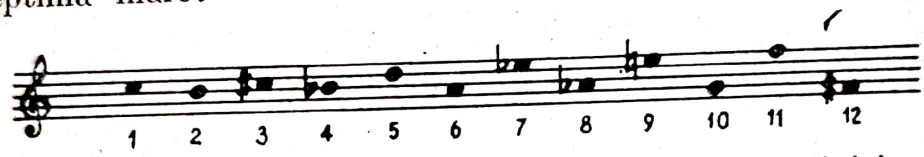
Toate cele semnalate pînă în prezent, care nu constituie modalități unice de lucru, ci sînt dimpotrivă, utilizate variat și într-un mod personal de fiecare compozitor în parte, dau naștere unor aspecte pe cît de variate pe atît de complexe în creația noastră. Unul din ultimii pași pe care îi face această metodă de lucru este atingerea zonei în care coexistă un limbaj foarte colorat, de na-

Scanned with OKEN Scanner

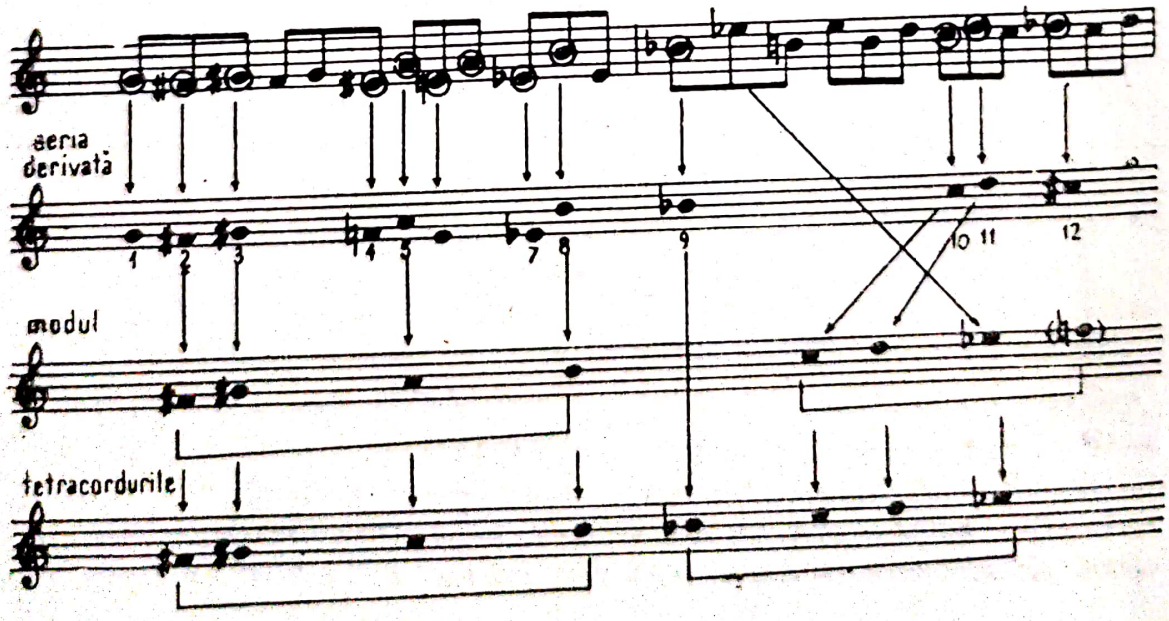
tură modal-tetracordică cu totalul cromatic organizat serial. Este cazul *Concertului pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru. În această lucrare evident dodecafonică, trăiesc însă cu putere reminiscențele gîndirii modale, atît în unele pasaje, cît și pe suprafețe muzicale de oarecare întindere (Vezi ex. nr. 5). În același timp aceste elemente se împletesc cu organizarea serială liberă. Seria de bază a *Concertului* este formată din 12 sunete și poate fi divizată în patru tronsoane a cîte trei note. Cele două tronsoane din mijloc aduc o repetare variată (prin lărgiri intervalice) a primului, pe cînd ultimul este o recurență transpusă a aceluiași prim tronson:



Privită schematic, această serie întrunește toate intervalele cuprinse într-o septimă mare:



În primele trei părți ale lucrării, seria, transpozițiile și diviziunile ei sînt utilizate ca material de lucru și apar în foarte variate combinații cu un aspect mai mult sau mai puțin liber. Ultima parte a *Concertului* va fi însă cea în care coexistă elementele modale cu cele seriale. Într-unul din pasajele părții, seria transpusă apare cu repetări ale unor sunete, iar notele ei de bază sînt ascunse în linia melodică; în același timp, latent, din vîrfurile de sus ale melodiei, asemenea unei polifonii aparente, se desprinde evident profilul unui mod incomplet sau a două tetracorduri care se interferează:



Întreaga construcție a *Concertului* pare a se resimți de altfel de coexistența celor două principii, întrucît limbajul său primește un caracter dublu întrunind atît calități modale cît și seriale.

Din exemplele cercetate pînă acum, se desprind cîteva fațete caracteristice ale creației care își impun pecetea asupra întregii mase sonore a muzicii și mai ales a aspectelor ei melodice. Ar fi însă incompletă această observație dacă nu am raporta-o la una din cele mai importante și mai directe consecințe care rezultă din limbajul analizat. Este vorba de formulele melodice ca și de elementele intonaționale care decurg în mod firesc din exemplele anterioare. Dacă în muzica modal-diatonică se putea vedea prezența unor formule melodice fie de natură cadențială, fie de origină eterogenă, în zona de creație pe care o studiem, formulele melodice capătă o importanță deosebită și în același timp un profil special, rezultat din cromatizările la care sînt supuse structurile modale primare. Natura cromatică a modului și tetracordului, interferările de structuri, vor imprima și formulelor încadrate în ele o pecete de neconfundat. Se petrece aici un fenomen oarecum similar cu al transformărilor pe care melodia le-a suferit în muzica expresionistă. Dacă în expresionism asistăm însă cel mai adesea la o „desfigurare" pînă la caricatură a intonațiilor unor melodii cunoscute (ca în *Wozzeck)* sau la nașterea unor profiluri melodice de tip expresionist, fenomenul din muzica noastră se petrece tocmai într-un sens invers. Cromatizarea formulelor, alterarea profilului lor inițial, duce la efectul contrar; intonațiile melodiei cîștigă în varietate, formulele melodice primesc o noblețe inedită care le ferește de banal. Pe de altă parte, imaginea muzicală — ca un rezultat imediat al acestor transformări — devine mai sugestivă, de o expresie mai ascuțită, și nu o dată primește o putere de influențare emoțională încă neatinsă pînă la acest stadiu.

Ar fi desigur extrem de greu să încercăm o tipizare și o clasificare a tuturor formulelor melodice din muzica noastră și la stabilirea originii inițiale a unor formule noi semnalate în muzica din ultimul deceniu. Marea varietate de tipuri, faptul că ele se combină mereu dînd o pluralitate de variante ale uneia și aceleiași formule de bază, face aproape imposibilă munca cercetătorului. Eforturile sale nu ar duce decît la constatări de cele mai multe ori subiective, punînd sub semnul întrebării obiectivitatea și rigoarea științifică a unor prea amănunțite și migăloase etichetări, cerînd în acelaș timp un mare număr de comparații și trimiteri la formulele melodice din folclor.

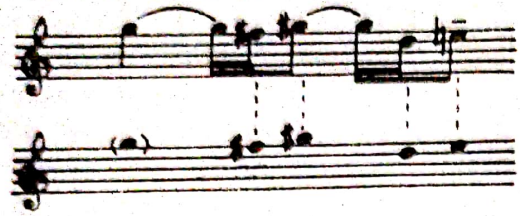
De aceea, ne vom mărgini a încadra aceste formule după criterii întrucîtva generale, evitînd o categorisire prea drastică.

Studiind profilul unui mare număr de formule cu o apariție mai frecventă în contextul muzicii noastre, constatăm că dintr-o primă categorie fac parte cele de substrat *anhemitonic* sau *pentatonic*. Le numim așa, cu toate că ele sînt evident cromatice, totuși majoritatea elementelor lor componente sînt amplasate la unități de ton. În majoritatea cazurilor cîte un grup de sunete aparținătoare este deplasat cromatic, detașat la un interval mare (septimă,

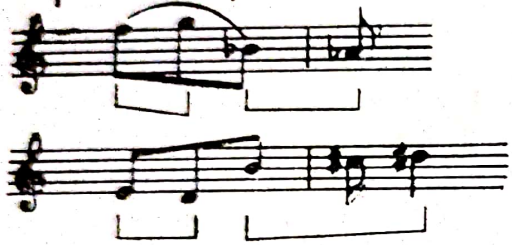
Scanned with OKEN Scanner

nonă) dar ansamblul general al întregului grup lasă la audiție o impresie de diatonism. Iată un număr de astfel de formule caracteristice, găsite în unele lucrări de dată destul de recentă.

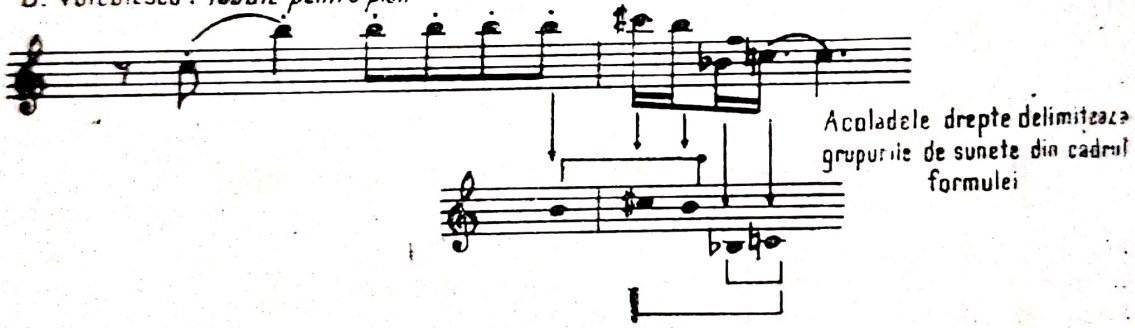
M. Jora : *Întoarcere din adâncuri*



C. Țăranu : *Secvențe*



D. Voiculescu : *Fabule pentru pian*

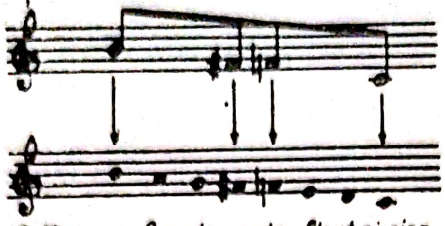


O altă categorie mare este cea a formulelor cu *substrat general modal* în care prezența semitonului, ca și a unor intervale diatonice pe care le leagă, lasă la fel o impresie de diatonism, dar cu un pronunțat iz modal. Este evident că formula foarte caracteristică compusă din două cvarte perfecte reunite la unitate de semiton este încadrabilă într-un heptacord format din două tetracorduri organizate identic — simetric, conform înlănțuirii T—St—T—St—T—St—T. Ea poate fi găsită în numeroase variante fie în contextul melodic, fie în cadențe finale, dar foarte adesea ca un început de temă. În tabelul de mai jos, redăm această formulă (arătînd în același timp și modul din care

Scanned with OKEN Scanner

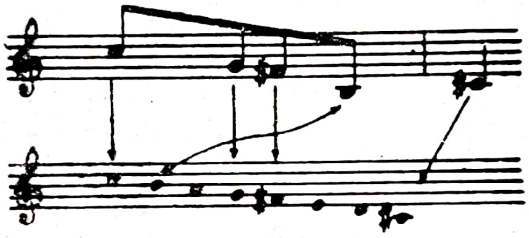
provine) precum și variantele sale așa cum le-am găsit în cîteva lucrări cercetate:

St. Niculescu: *Simfonia I*

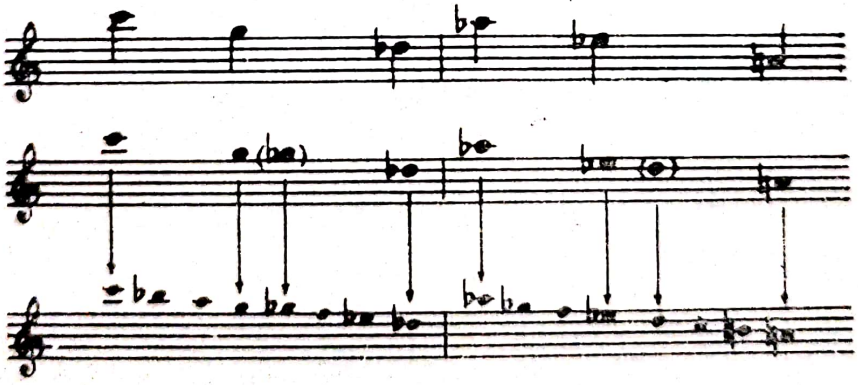


C. Țăranu: *Sonata pentru flaut și pian*

N. Beloiu: *Concert de cameră*



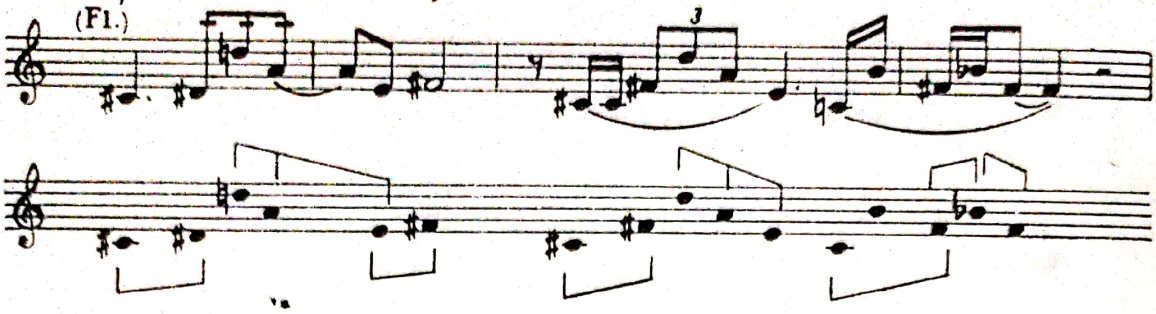
L. Feldman: *Concert pentru două orchestre de coarde, celestă pian și percuț...*



Tot din categoria formulelor în care predomină cvarta ca o vagă reminiscență a sunetelor extreme ale unor tetracorduri fac parte și grupările melodice aflate în tema variațiunilor simfonice *Pasărea măiastră* de Eduard Terényi. Este vorba de formule complexe ca structură, care păstrează colori-

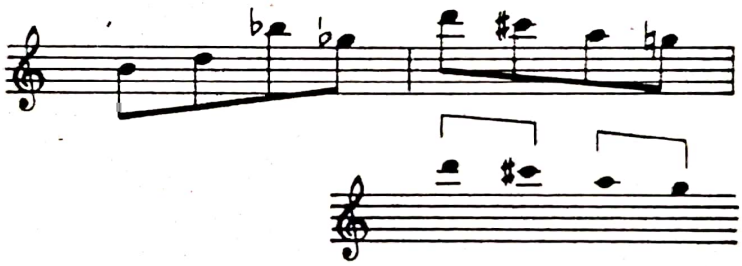
tul modal diatonic în ciuda prezenței unor foarte pronunțate turnuri cromatice de esență serială :

E. Terényi . *Pasărea măiastră*

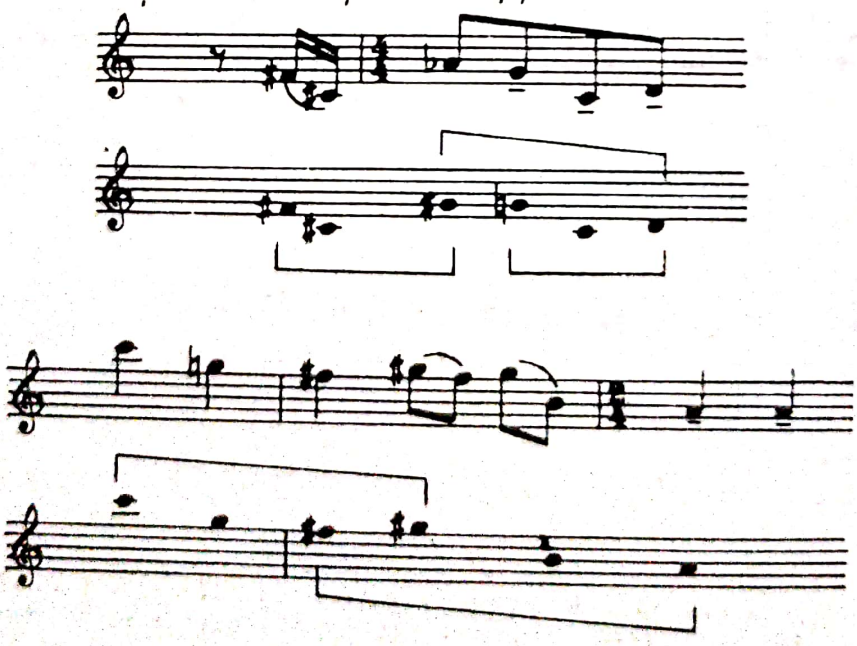


O neasemuită bogăție ca număr și constituire intervalică prezintă categoria formulelor de substrat hemitonic — modal ! Evident, formulele cu componență de cvarte sînt cele mai schematice. În exemplul nr. 23 le-am precizat în parte origina. Cu atît mai interesante și mai variate sînt cele în care intervalele sînt dispuse liber dar conform unor profiluri modale bine precizate. În unele predomină coloritul diatonic :

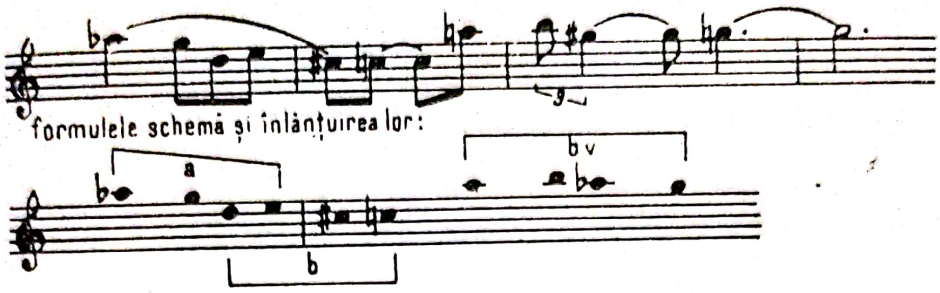
M. Jora : *Întoarcerea din adîncuri*



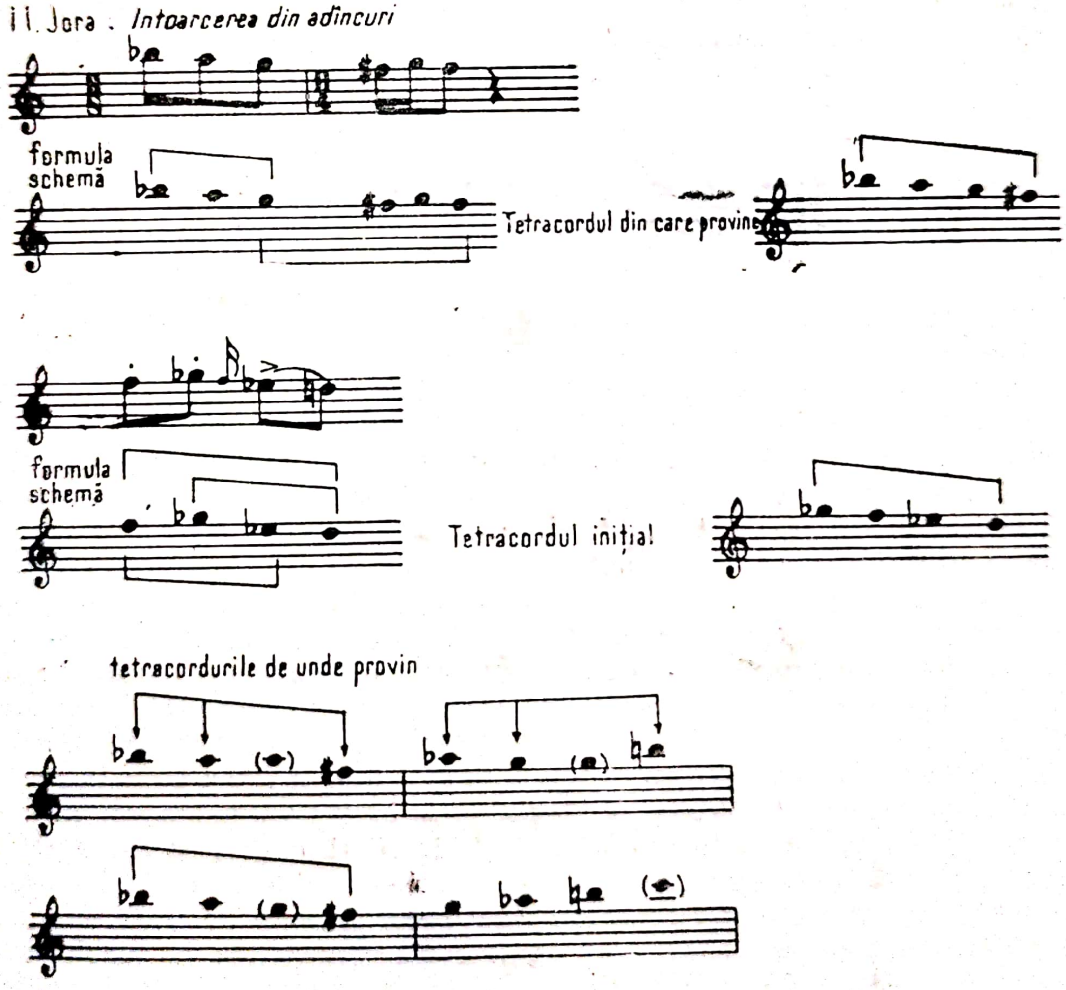
C. Țăranu . *Sonata pentru flaut și pian*



în altele cel cromatic, mai ales acolo unde apartenența (mai mult sau mai puțin afirmată) la modurile excesiv minore este predominantă, cum este cazul în partea a II-a a *Simfoniei Ostinato*, de Dan Voiculescu:

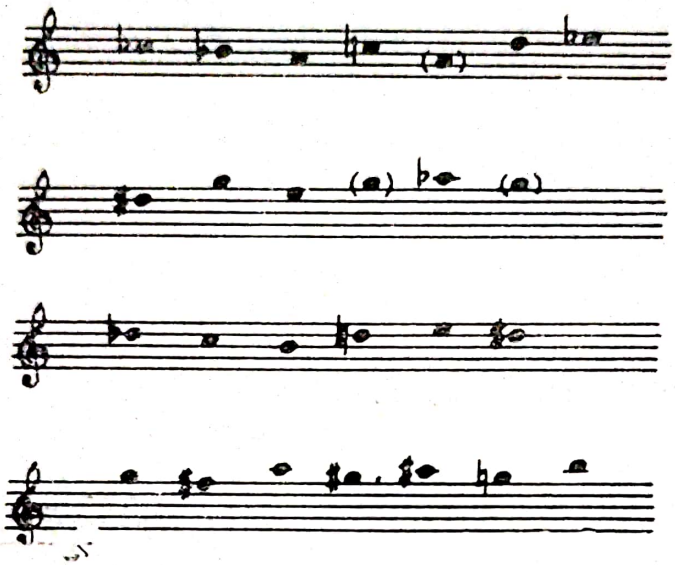


Tot din această categorie de formule trebuie să considerăm că fac parte și *cele de factură strict tetracordică*, care se încadrează în ambitusul unui tetracord și se bazează în exclusivitate pe sunetele acestuia:



O categorie specială de exemple este cea a formulelor a căror apartenență este mai puțin sesizabilă și care se integrează mai greu în sînul unor moduri

sau tetracorduri. În același timp componența lor bogată în elemente cromatice, ca și dispunerea sunetelor lor, lasă o impresie net modală. Aceste formule, prin înlănțuirea lor, creează o ambianță proprie, un „panmodalism" în care nu atît tetracordul, cît existența propriu-zisă a acestor înlănțuiri de turnuri este cea care determină structura generală și coloritul melodiei. Este cazul unor formule găsite în *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu (vezi ex. 26) și mai ales în *Omagiu lui Enescu* de Teodor Grigoriu. Iată cîteva înlănțuiri caracteristice de sunete găsite în această lucrare:



În compoziția citată, autorul folosește cu multă libertate aceste formule creînd o muzică pe cît de interesantă și variată, pe atît de puțin tributară unui schematism înfeudat simetriilor structurii de gamă.

Formulele melodice de aspect mai complex, ca și modurile cromatice și interferările acestora, merg așadar mînă în mînă, condiționîndu-se reciproc. Varietatea și bogăția muzicii este în ultimă instanță consecința acestui fenomen. Mai mult sau mai puțin lent, el va duce în cele din urmă la cucerirea totalului cromatic, în care nu o dată vor persista ecourile unor structuri modale și, în orice caz, se vor păstra vreme îndelungată formulele tipice ca acelea pe care le-am citat în exemplele anterioare. De aceea, considerăm că zona de creație pe care am supus-o analizei noastre este o etapă importantă și *necesară* în evoluția muzicii românești, fără de care nu ar fi fost posibilă atingerea unor stadii și mai avansate ale tehnicii de creație. Interacțiunea dintre modurile complexe și formulele cărora le dau naștere a fost de altfel sesizată recent în muzicologia noastră [1]. Ceea ce va persista însă mult timp în etapele imediat următoare va fi existența turnurilor modale în sînul unor structuri seriale, chiar atunci cînd tematismul propriu-zis începe să se dilueze și cînd muzica tinde spre structuri microcelulare. Paradoxal, chiar folosind elemente de scriitură punctualistă, muzica noastră nu poate evita succesiunile de sunete care să amintească mai mult sau mai puțin de formulele caracteristice sferei moda-

[1] Vezi G. Firca: *Bazele modale ale cromatismului diatonic* — pag. 119

Scanned with OKEN Scanner

lului. Este aici o persistență a specificului național care își imprimă pecetea chiar și acolo unde modalitățile tehnice adoptate sînt de origină mai mult sau mai puțin eterogenă. De altfel, stilul *parlando rubato* cu aspecte improvizatorice pare a nu fi în totală contradicție cu unele zone de creație ale muzicii contemporane. Desele opriri, pulverizarea ritmică tot mai accentuată, grupările melismatice, organizarea motivică nu totdeauna evidentă conferă cîntecului nostru lung calități care pot fi raportate cu succes la tehnicile noi ale muzicii. Iată încă un fapt care pledează în favoarea posibilității asimilării acestor tehnici în muzica noastră de azi și în același timp a integrării ei în marele patrimoniu al culturii muzicale universale.

Scanned with OKEN Scanner

lului. Este aici o persistență a specificului național care își imprimă pecetea chiar și acolo unde modalitățile tehnice adoptate sînt de origină mai mult sau mai puțin eterogenă. De altfel, stilul *parlando rubato* cu aspecte improvizatorice pare a nu fi în totală contradicție cu unele zone de creație ale muzicii contemporane. Desele opriri, pulverizarea ritmică tot mai accentuată, grupările melismatice, organizarea motivică nu totdeauna evidentă conferă cîntecului nostru lung calități care pot fi raportate cu succes la tehnicile noi ale muzicii. Iată încă un fapt care pledează în favoarea posibilității asimilării acestor tehnici în muzica noastră de azi și în același timp a integrării ei în marele patrimoniu al culturii muzicale universale.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

ADORNO THEODOR W.: Reaktion und Fortschritt/Moments musicaux, Suhrkamp 1963

BĂLAN GEORGE: George Enescu (mesajul-estetica) Ed. muzicală 1962.

CIOBANU GHEORGHE: Anton Pann — Cîntece de lume ESPLA 1955.

DEGEN HELMUT: Handbuch der Formenlehre.

FIRCA GHEORGHE: Bazele modale ale cromatismului diatonic. Ed. Muzicală, București 1966.

GLODEANU LIVIU: Rolul folclorului în creație. Rev. muzica Nr. 7/966.

KÁRPÁTI JÁNOS: Bartók és Schönberg — Bul. „Magyar Zene", Nr. 1/1964

KUȘNAREV H.S.: Voprosî istorii i teorii armianscoi monodicescoi muzîki — Leningrad 1958

MÎRZA TRAIAN: Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modal în cîntecul popular, rev. Muzica Nr. 7/1966

SZABOLCSI BENCE: A melódia története — Zenemükiadó, Budapest, 1957.

TOMESCU VASILE: Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin, Un. Comp. din R.P.R. 1956

TOMESCU VASILE: Filip Lazăr — Ed. muzicală, 1963.

TOMESCU VASILE: Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească— din vol. I Studii de muzicologie. Ed. muzicală Buc. 1965

VLAD ROMAN: Storia della dodecafonia. Suvini Terboni — Milano.

Scanned with OKEN Scanner

Un des traits caractéristiques que l'on peut le plus observer dans la création musicale roumaine est sans contredit l'éthos modal qui demeure plus ou moins comme une constance de base de ses qualités générales.

Dans les ouvrages apparus durant la dernière décennie, on constate la tendance à des structures modales de plus en plus complexes.

L'auteur souligne l'importance de l'apparition de la *Symphonie de chambre* de George Enesco, moment important et significatif par les conséquences qu'il déterminera. La complexité de leurs aspects modals, certaines formes mélodiques évoluées, trouvées par le génie énescien comme résultat de la résynthèse créatrice „de certains idiomes" du folklore, ainsi que certains éléments d'harmonie et de polyphonie ont fortement influencé la pensée musicale de nos compositeurs.

Les nouveaux éléments de la pensée artistique, engendrés par le grand exemple énescien, doivent tout d'abord être recherchés dans une évolution progressive et incessante des systèmes modals qui sont à la base des nouvelles créations. Cette évolution a en vue, en premier lieu, l'acquisition graduée d'espaces fonctionnels de plus en plus éloignés, tendant vers une pensée chromatique profondément incrustée dans le tissu général modal.

Il s'agit d'un langage dans lequel la structure tétracordale se maintient au premier plan, fait qui garantit la base fondamentale de la structure modale.

Par ailleurs, l'élément chromatique se manifeste vers la direction d'inclusion de sons étrangers de structure tétracordale (et implicitement modale) intiale, la seconde direction résulte d'un phènomène un peu plus complexe de l'interpretation et du fusionnement de structures plus ou moins différentes comme origine.

Il se crée ainsi un espace fonctionnel élargi, un „panmodalisme" à éléments chromatiques trés évidents et de plus en plus riches mais qui pourtant permettent de conserver un certain coloris diatonique au sein des profils mélodiques comme aussi des éléments d'harmonie qu'il engendre.

Plus loin, on remarque que non seulement l'étude du modèle énescien mène vers un tel langage mais lui confére en même temps l'importance requise et l'évolution normale que parcourt le langage musical.

L'étude ne se propose que l'analyse d'une zone dans laquelle se situe la production d'ouvrages placés dans le périmètre de la pensée modale chromatique, période qui anticipe sur la conquête encore en cours d'élaboration ou d'expérimentation. En affirmant que les ouvrages qui appartiennent à la zone respective présentent aussi un début d'une nouvelle direction, l'auteur s'impose une comparaison avec une des périodes de développement de la musique européenne de notre siècle.

Scanned with OKEN Scanner

Dans cet ordre d'idées, l'attention se porte sur l'époque à laquelle l'école viennoise moderne évolue vers la conquête de sa téchnique de plus tard. Parmi toutes les œuvres de ses représentants, la plus proche de l'acception présente semble être l'opéra *Wozzeck* de Berg, ceci dû à ses éléments de langage dans lesquels la structure tétracordique (pure par endroits) de nuance tonal-modal-chromatique alterne avec des champs chromatiques purs allant jusqu'à un début de série, au Ier acte.

Revenant à notre musique, on constate que les formules apparues dans le contexte du langage modal-chromatique évolué, malgré leur origine nettement diatonique, apparraissent maintenant abstraites „dispersées" par le déplacement (mutation) de sons en sens chromatique. Ainsi, dans le cadre des mêmes formules, un groupe de sons peut appartenir à une tétracorde d'une certaine facture, un autre groupe à une nouvelle tétracorde jointe à un autre mode ou déplacée plus haut ou plus bas par transposition.

D'ici résulte un caractère spécial de ces formules, qui rappelle par la structure celles du folklore apparaissant en même temps comme une transfiguration plus ou moins accentuée de ces dernières.

L'analyse prouve que la zone de création abordée est une étape importante et *nécessaire* dans l'évolution de la musique roumaine.

L'attention est attirée sur le fait que, dans les étapes immédiatement suivantes, persistera longtemps l'ex istence des tournures modales dans le sein des structures sérielles, même lorsque le thématisme proprement dit commence à se diluer et lorsque la musique tend vers des structures microcellulaires. Paradoxalement, même en employant des éléments d'écriture ponctuelle, notre musique ne peut éviter les successions de sons qui rappellent plus ou moins les formes caractéristiques au modal.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Ciobanu

FOLCLORUL ORĂȘENESC

În a doua jumătate a secolului trecut, au avut loc în numeroase țări — datorită dezvoltării continue a burgheziei, dar mai ales datorită mișcărilor țărănești — așa-zise „reforme țărănești". Felul cum au fost înfăptuite aceste reforme nu a dus însă în nici o parte la rezolvarea acestei acute probleme sociale. Nu numai că nu a fost desființat jugul moșieresc, dar exploatarea a continuat cu și mai mare intensitate. Pe de o parte această situație, iar pe de alta rapida diferențiere a țărănimii după „reformă", au făcut să se repună în curînd cu și mai multă insistență „problema țărănească". În aceste împrejurări apar curente politice, ideologice și literare care pun această problemă în centrul discuțiilor cu privire la contradicțiile sociale existente. Asemenea curente au fost, de pildă, *narodnicismul* la ruși, *semănătorismul* și *poporanismul* la noi.

Deși semănătorismul și poporanismul aveau țeluri diferite — primul reprezenta în fond reacția feudală împotriva dezvoltării capitalismului la noi, iar al doilea reflecta ascensiunea politică a burgheziei satelor — ambele curente puneau accentul pe opoziția sat — oraș, pe care o considerau ca fiind contradicția fundamentală a societății capitaliste. Mai ales semănătorismul cerea „întoarcerea la sat", crearea unei literaturi legate de viața poporului, de specificul național al României. Aceste idei, într-o măsură oarecare progresiste, vor fi dezvoltate ulterior, „în sensul concepției reacționare a etnicismului, a unității naționale de « sînge », deasupra claselor". Ceva mai tîrziu, gîndirismul va socoti satul „neîntinat de civilizație" drept „păstrătorul unor tradiții și trăsături naționale imuabile" (1.71).

Accentul pus tot mai insistent pe sat a dus în domeniul folcloristicii la îndreptarea atenției cercetătorilor exclusiv asupra creațiilor țărănești, și la ignorarea totală a creațiilor orășenești. Subliniem că mai înainte lucrurile se întîmplau tocmai invers, colecțiile de melodii — excepțiile sînt cu totul neînsemnate — cuprinzînd în primul rînd ceea ce oferea orașul, fără să se facă vreo distincție între ceea ce era creație țărănească, creație „în stil" popular și creație cultă. Este adevărat că întîlnim pe la anul 1884 făcîndu-se distincție între „cîntecele naționale" sau „poporane", create de popor, și „cîntecele populare", adoptate de popor (cf. 2 nr. 21 : 1). Această distincție vestește oarecum o concepție ce se va impune ulterior tot mai mult.

O dată atenția îndreptată către sat, melodiile de proveniență orășenească în „stil popular" încep să fie etichetate — atît la noi cît și în alte părți — drept „surogat plat și împopoțonat" (3.26) „artificiale" (5) etc. La noi, sub influența curentului gîndirist, s-a afirmat că creația populară este „un produs absolut autonom de influența culturii moderne"; că „satul e singurul creator de artă populară și nu împreună cu alte unități sociale", și că atunci „cînd se va consuma viața celui din urmă sat arhaic românesc, va fi lichidat și ultimul

Scanned with OKEN Scanner

act folcloric autentic" (3. 102—103). Asemenea afirmații ignoră realitățile. Cercetarea materialului folcloric demonstrează clar că totdeauna au existat schimburi între creațiile țărănești și orășenești așa cum există și în zilele noastre. În afară de aceasta, idei ca cele de mai sus nu pot fi acceptate deoarece rup masa țărănească de cea orășenească.

În folcloristica contemporană se vorbește în mod curent — am putea spune — de creații „țărănești" și de creații „orășenești" (6. passim), de creații „autentic" și „neautentic" populare (5) etc., dar nu s-a reușit să se determine — după cîte știm — locul cîntecelor și al melodiilor de joc orășenești în ansamblul creației muzicale populare. Acest lucru nu este ușor de făcut, vom încerca totuși să contribuim la rezolvarea problemei.

Despre un cîntec popular românesc se poate vorbi din același timp de cînd se poate vorbi și despre existența unui popor și a unei limbi românești. Așa cum limba noastră a luat naștere din latina populară, și în urma asimilării unui important număr de cuvinte slave, tot așa și muzica populară a pornit — trebuie să admitem acest lucru — de la muzica existentă a populațiilor care au participat la nașterea și formarea poporului și a limbii române, și anume: populația băstinașă, coloniștii romani și populația slavă asimilată. Creațiile muzicale ale acestor populații — cărora trebuie să le mai adăugăm ceea ce au mai lăsat populațiile în trecere pe aici și ceea ce s-a împrumutat de la cele cu care s-a venit în contact timp mai îndelungat — au fost topite laolaltă, născîndu-se astfel cîntecul popular românesc. Ceea ce s-a întîmplat la noi s-a întîmplat, desigur, la orice popor. Cu tot acest amestec, s-a ajuns la creații cu trăsături specifice unitare, nimeni neputînd confunda astăzi creațiile populare românești cu cele bulgărești, cu cele rusești, sîrbești, maghiare etc. Ce a impus unificarea și nașterea trăsăturilor specifice? Cercetările noastre comparate ne-au dus la concluzia că factorul unificator, cel care a impus aceeași structură melodiei și ritmului creațiilor populare, structură care se deosebește de la popor la popor, este limba, prin intermediul sistemului de versificație. Datorită acestui factor, care a trasat linia de organizare melodico-ritmică, s-a ajuns la crearea unui sistem muzical propriu. Acest sistem se dovedește a fi foarte rezistent la asalturile din afară, așa cum rezistente sînt și sistemele fonetic și gramatical al limbii, care au impus o anumită structură însuși sistemului de versificație populară, cu care structura melodiilor se află într-o atît de strînsă legătură. Se știe că creațiile mai fiecărei provincii românești — ne referim la straturile mai vechi — prezintă trăsături stilistice distinctive, care nu pot fi confundate cu ale creațiilor celorlalte provincii. Béla Bartók chiar afirma, la un moment dat, că deosebirile dintre cîntecele maramureșene și cele sud-ardelene sînt foarte mari (6. 147). Neoprindu-ne însă la elementele de suprafață, ci mergînd la structură, putem afirma — și acest lucru poate fi lesne demonstrat — că întreaga creație populară românească, inclusiv cea instrumentală, este perfect unitară, prezentînd absolut aceeași structură.

În ceea ce privește cîntecul orășenesc, se poate afirma cu certitudine că a luat naștere mult mai tîrziu decît cîntecul țărănesc, adică numai după ce a apărut un mod de viață specific orășenesc; iar un asemenea mod de viață încolțește la noi numai prin secolul al XVI-lea, cînd începe să crească „importanța pieței economice a orașelor, acestea transformîndu-se treptat din niște

sate mari, animate de comerț mai viu doar în zilele de iarmaroc", în „tîrguri permanente" (7. 421).

Dacă putem spune cînd a început o viață orășenească, iar prin aceasta putem fixa începutul creației populare orășenești, nu putem preciza trăsăturile stilistice ale acestei creații mai înainte de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pentru că nu ne-a rămas nici un exemplar, fie acesta muzical sau literar. De la sfîrșitul acestui secol ne vin versurile (8.30):

Coconiță din cea țară,
Ce ți-e gura-așa amară?
Doar, de pită de săcară?
Hai, la noi, la București,
Și gura să ți-o-ndulcești,
Cu zahar și cu zafine,
Cu smochine de la mine.

Structura metrică a versurilor este absolut aceeași cu a versurilor populare țărănești, dar lexicul, ca și imaginile poetice, ne vorbesc clar de origina orășenească a acestora.

Colecția de „Cîntece de lume" a lui Anton Pann ne oferă cîteva exemple — melodii și texte — a căror origină orășenească poate fi împinsă pînă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Unul dintre aceste cîntece — pe care încă l-am mai putut culege și în anul 1949 — l-am urmărit pe o perioadă de circa 170 de ani (9). Creațiile rămase din acel secol sînt totuși prea puține pentru a defini clar trăsăturile muzicale specifice cîntecului popular orășenesc din acea vreme, așa încît nu putem face acest lucru decît de la începutul secolului trecut. De la bun început ținem să precizăm că vom lăsa în afara studiului nostru de față romanțele și creațiile pe versuri mai mari decît cele de 8 silabe, oprindu-ne asupra creațiilor care prezintă unele puncte comune cu creația țărănească, acestea fiind cele care s-au bucurat de circulația cea mai mare, și care au pătruns adesea, prin lăutari, și la țară. Vor intra în sfera preocupărilor noastre, așadar, următoarele categorii:

1. Creațiile „în stil popular", atît vocale cît și instrumentale;
2. Creațiile lăutărești, vocale și instrumentale.

Foarte apropiate de acestea din urmă sînt așa-numitele „Cîntece de mahala", pe care de asemenea le vom lăsa de o parte. Și pentru că creațiile orășenești de care ne vom ocupa — fie ele culte sau lăutărești — sînt puternic influențate de muzica orientală, ce se cînta în mod obișnuit la orașe, ne vom referi pe scurt la influența acesteia.

S-a spus de mult că stăpînirea politică atrage după sine stăpînirea culturală. Dacă stăpînirea otomană efectivă nu datează la noi decît de pe la jumătatea secolului al XVI-lea, cînd sultanul începe să confirme pe domni în scaun, tributul — deci recunoașterea dependenței, a suzeranității — a început să fie plătit încă la începutul secolului al XV-lea, sub domnia lui Mircea cel Bătrîn. Așa fiind, putem considera că începutul influenței culturale turcești datează din această epocă. Influența s-a exercitat la început numai asupra

Scanned with OKEN Scanner

curții domnitoare, mai apoi trece însă și asupra boierilor. Pe timpul lui Constantin Brîncoveanu, de pildă, societatea înaltă bucureșteană se „orientalizase", se „turcise" aproape cu totul, adoptînd felul de a se îmbrăca, de a mînca și de a petrece al turcilor.

Paralel cu influența turcească se infiltrase la noi — în primul rînd prin biserică — influența grecească. Această influență atinge punctul său culminant pe timpul domnitorilor fanarioți.

În ceea ce privește muzica, se știe că încă din secolul al XVI-lea domnitorii Țărilor Române primeau din partea sultanului un corp de muzicanți turci, așa-numita *mehterhanea*. Această muzică lua parte la toate manifestările oficiale, cînta în timpul mesei și a petrecerilor domnitorului, iar către seară — cînd da soarele-n chindie — cînta zilnic în apropierea curții domnești pentru populația orașului. Repertoriul era alcătuit în primul rînd din cîntecele de război ale ienicerilor, cuprindea însă și piese lirice, cunoscute sub denumirea de *manele*, *bestele*, *samaele*, precum și melodii instrumentale denumite *pestrefuri*, sau *peșrefuri*, *nagmele*, *taksîmuri* etc. Acestea sînt cîntecele care au răsunat — alături și de unele creații populare românești, bineînțeles — în casele boierilor, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Cît de mult erau gustate se poate vedea și din faptul că ajunseseră să influențeze pînă și muzica de biserică. Însuși Macarie Ieromonahul, care se ridică împotriva influenței turcești asupra muzicii bisericești (10. X), nu ezită să introducă în manuscrisele sale unele *cratimi* numite „*naiuri*", „*nagmea*" și „*pestref*", „*nei*" (11.155—166). Aceeași influență se produce mai tîrziu — după cum ne relatează Ion Ghica (12.147) — din partea ariilor occidentale de operă.

O dată cu instaurarea domniilor fanariote, vin în țară „o mulțime de cîntăreți de sarai și bisericești" (13.294) care ne aduc pe lîngă cîntecele turco-perso-arabe, la modă în Constantinopol, o mulțime de cîntece lirice grecești. Din punct de vedere muzical, acestea țin calea de mijloc între cîntecele de lume orientale și cîntarea bisericească.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, viața devine tot mai prosperă în principalele orașe ale celor două Țări Românești, datorită legăturilor comerciale ce se stabilesc cu alte țări, în afară de Turcia. O dată cu aceasta înflorește tot mai mult muzica la orașe, spre deosebire de țară, unde se dezvoltă puternic mai ales cîntecul haiducesc, ca urmare a creșterii exploatării feudale. Dovada dezvoltării muzicii la orașe ne-o fac numeroasele manuscrise cu cîntece de lume, pe versuri „bizantine, eline și otomane", care circulau pe la noi. Unele dintre aceste manuscrise — numite cu un termen turcesc „mișmaiale" — conțin numai texte, iar altele conțin și melodii (14.77—78).

Cum era și firesc, boerii români — care se găseau cu totul sub influența vieții de la Curte — nu numai că gustă și ei aceste cîntece, dar chiar încep să compună versuri în limba greacă, ca și în limba turcă. La un moment dat, au circulat cîntece în care erau amestecate versuri românești cu versuri grecești sau cu versuri turcești (15.138).

Scanned with OKEN Scanner

După această fază, pe care o socotim de tranziție, se ajunge la creațiile poetice ale poeților mai mărunți: Dimache, Millo, I.C., apoi ale Văcăreștilor și ale lui Costachi Conachi. Nefiind gîndite atît ca poezii cît ca răvașe de dragoste, multe din ele au fost scrise în timpul unor „pline de foc și de dulceață petreceri", cum găsim scris la una dintre poeziile Văcăreștilor (16.125). În felul acesta încep să-și facă apariția „Cîntecele de lume" pe care le întîlnim în colecția lui Anton Pann, dar și mai tîrziu la D. Vulpian și printre poeziile populare publicate de G. Dem. Teodorescu.

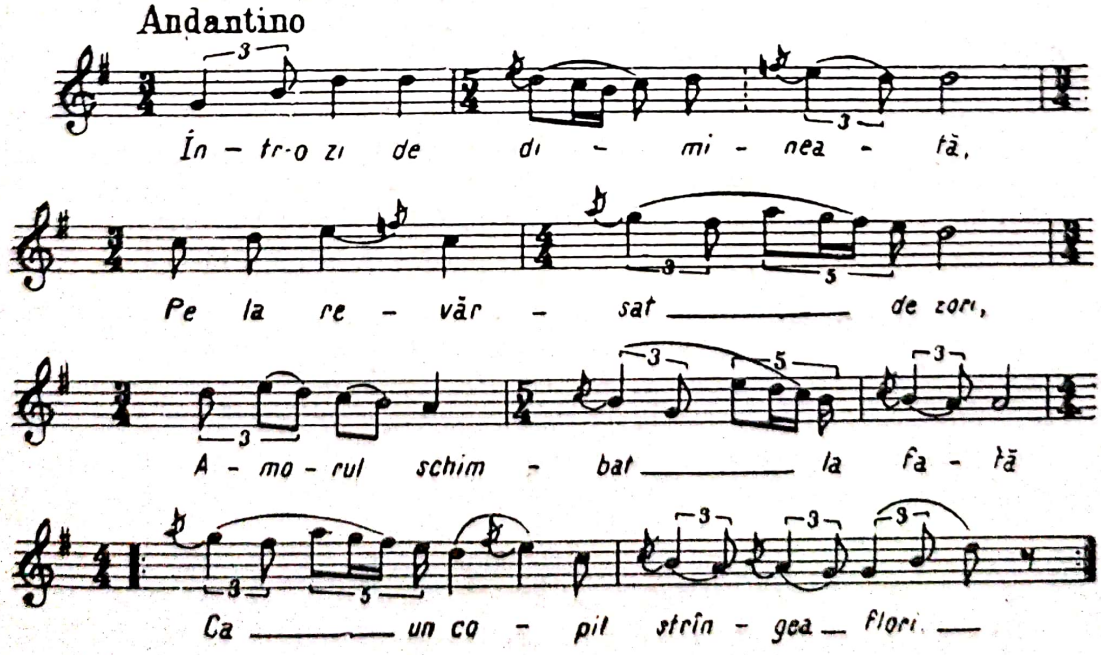
Dintre creațiile poetice ale lui C. Conachi fac parte și următoarele versuri (17.8):

Într-un rediu, de dimineață,
Pîn'a nu răsări zori,
Amorul, schimbat la față,
Ca un copil strîngea flori...

care au devenit la lăutari:

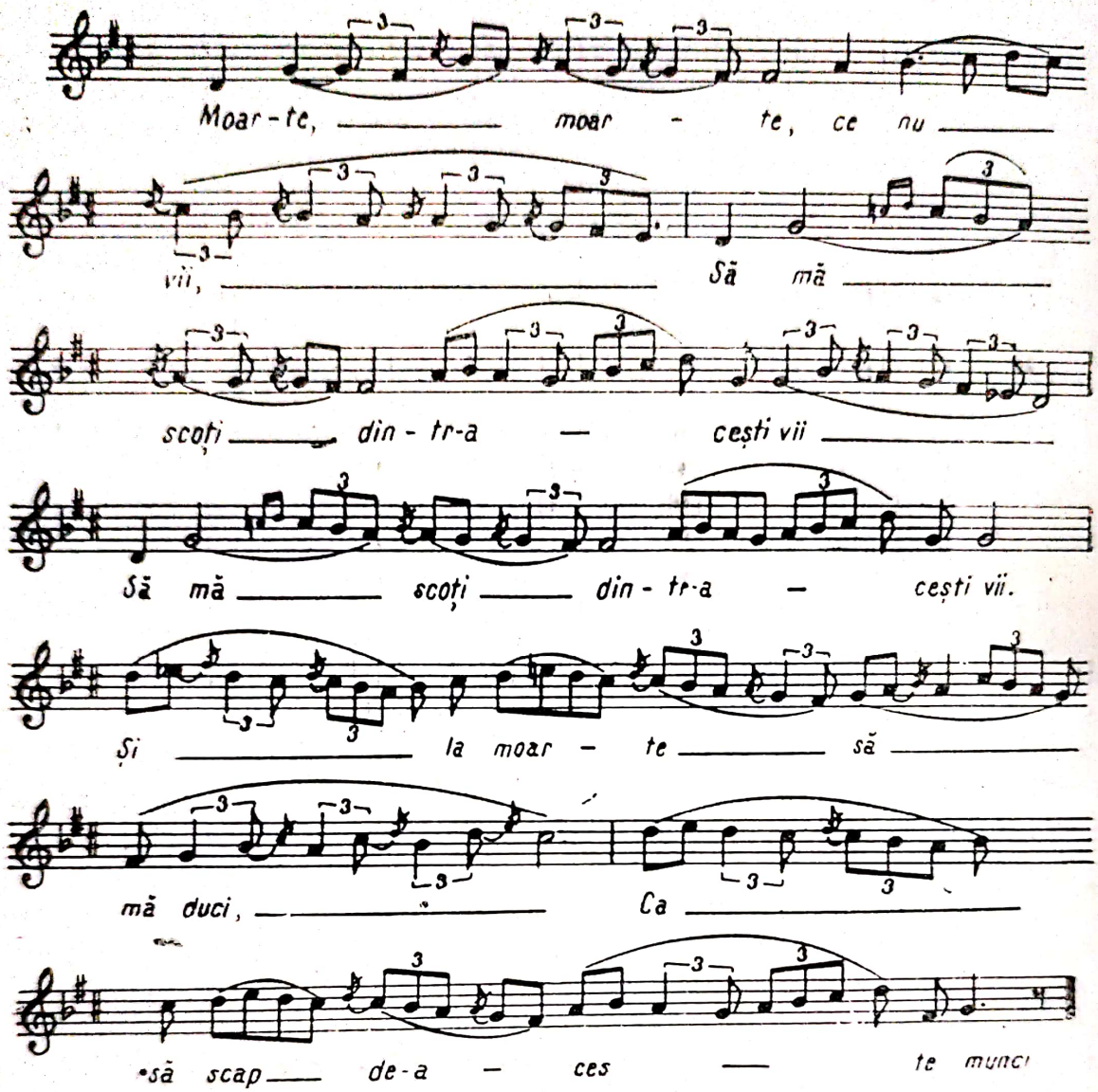
Într-o zi de dimineață,
Pe la revărsat de zori,
Amorul schimbat la față
Ca un copil strîngea flori ...

Anton Pann ne-a transmis și melodia (18.291) a cărei origine grecească ne este dovedită de o publicație apărută la Constantinopol (19.99):



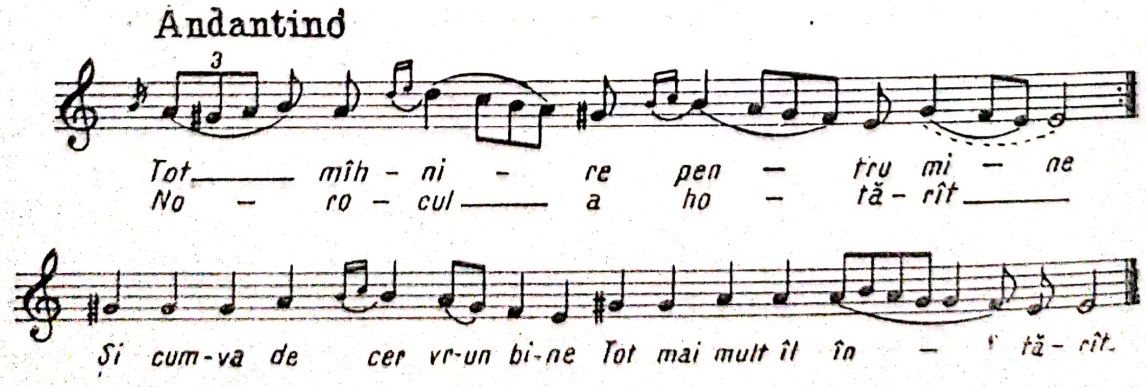
Tot versurile lui Conachi le folosește și următorul cîntec (17.125):

(B.A.R.S.R. Ms. rom. 3244 f. 18)



Dăm în sfîrșit și un cîntec pe versurile poetului Iancu Văcărescu (16.208):

(B.A.R.S.R. Ms. rom. 3497, p. 1093)



Să reținem că versurile acestor trei cîntece sînt de cîte opt silabe, și că au absolut aceeași structură trohaică ca și versurile populare. În ceea ce privește conținutul, în acestea, ca și în mai toate creațiile timpului, nu este vorba decît de Amor, de Minerva sau de alți zei mitologici, și de chinurile dragostei. Tocmai acest conținut l-a determinat pe Anton Pann să-și intituleze broșurile, mai bine zis colecția sa, *Spitalul Amorului*, sau *Cîntătorul dorului*. Toate aceste creații poetice sînt în spiritul poeziei voltairiene și neoanacreontice, care erau la modă pe atunci și la noi. Importanța acestor creații nu stă nici în conținutul și nici în realizarea lor artistică, ci în faptul că au contribuit la „românirea" cîntecelor lirice, înlocuind creațiile cu text turcesc sau grecesc și în impunerea unei arte poetice românești.

Melodiile — după cum se poate constata ușor — sînt în cel mai curat stil oriental, prima fiind chiar creație grecească. Cine a creat melodia a doua și a treia, ca și atîtea altele? Este foarte greu de spus pentru faptul că pe atunci oamenii nu țineau să-și lege numele de creațiile lor. De obicei, creatorii muzicali — ca și mulți dintre cei ai versurilor — ieșeau din rîndul diecilor, al calemgiilor — adică al scriitorilor de la Cancelaria Divanului sau a Logofeției — sau din cel al cîntăreților bisericești, cum este cazul cu Anton Pann; poate că unii au ieșit chiar din rîndul boierilor, care cunoșteau din școală muzica psaltică, cu toate regulile ei de scriere și compunere; în sfîrșit, unele melodii au putut fi create de lăutari care, în cele cîteva sute de ani de ascultare și de interpretare a muzicii orientale, au putut să se familiarizeze suficient de bine cu ea.

Gustul pentru muzica orientală nu s-a oprit la clasa boierească ci, așa cum de la curte a trecut în casele boierilor, tot așa de la aceștia a trecut în păturile micii burghezii orășenești pentru a se opri, în cele din urmă, la lumea mahalalelor zilelor noastre, unde mai trăiește încă în așa-numitele cîntece „țigănești" sau „de mahala". Pătrunderea acestor cîntece de tip oriental în mediul mic-burghez a fost înlesnită pe de o parte de contactul mai vechi al acestei pături cu muzica orientală, iar pe de altă parte de componența ei eterogenă. Despre acest lucru ne vorbește clar ardeleanul Ion Codru-Drăgușanu, care a vizitat Bucureștiul în anul 1837 (20.56). Sînt numeroase mărturiile că orășenii ascultau zilnic, de după ziduri, tot ceea ce răsuna în curtea domnească. În afară de aceasta, existau numeroase alte prilejuri cînd muzica orientală putea fi ascultată de orășeni — cel puțin în cele două capitale, București și Iași — precum: înscăunarea domnitorilor, primirea vreunui pașă sau a unui vizitator deosebit, nunțile princiare pentru care se aduceau muzicanți de la Constantinopol, căftănirea unor boieri etc.

În afară de aceasta, țara era colindată de numeroși muzicanți turci care cîntau pe la tîrguri, dar și în unele locuri și localuri de petrecere a poporului, cum a fost în București, la începutul secolului trecut, grădina „Giafer" — așezată după unii cam în spatele bisericii Slobozia din Calea Șerban Vodă — unde puteau fi întîlnite toate distracțiile timpului: turci care jucau pe frînghie, tot felul de măscărici, între care și cei care jucau *Geamala* (un fel de momîie cu două fețe care era săltată în sunetele muzicii). Tot pe la tîrguri putea fi întîlnit *Hagi-Ivatul*. Ce era acesta? Un cuplu — de obicei armeni sau turci — dintre care unul cînta din tambură iar celălalt spunea *cabazlîcuri* (pentru a folosi termenul timpului) — adică glume fără perdea — și reprezentau diferite

Scanned with OKEN Scanner

scene din viața poporului. Ca încheiere jucau, cîntau manele turcești și chiar cîntece românești. Acestor ocazii de familiarizare a orășanului cu muzica orientală trebuie să le adăugăm manifestările lăutarilor care, după obiceiul lor, cîntau poporului ceea ce mai înainte auziseră sau cîntaseră boierului.

Din tot ce am spus pînă acum se poate înțelege lesne de ce cîntecele de origină, sau în stil oriental, s-au bucurat de atîta favoare la un moment dat în orașele noastre, de ce întîlnim în colecția lui Anton Pann atît de numeroase cîntece în care influența orientală este evidentă, de ce publicarea unor cîntece turco-arabe a mai fost posibilă încă la 1860, de ce în sfîrșit mai întîlnim melodii orientale, în unele manuscrise, chiar după anul 1880.

După anul 1800 cultura muzicală orientală nu mai rămîne singura stăpînitoare, după cum nu mai rămîne singură atotstăpînitoare cultura greco-orientală. Încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cultura occidentală începuse să se infiltreze în Principate, ca urmare a apariției unor factori economici noi, care fac să se clatine temeliile orînduirii feudale. La acestea contribuie contactul politic, comercial și cultural cu Rusia și cu unele țări apusene. Această cultură ne vine la început prin armatele ruse, cu prilejul războaielor ruso-turce din anii 1769—1774, 1787—1791, 1806—1812, apoi cu reprezentanții comerciali apuseni, cu refugiații politici francezi și cu diferiți alți străini care ne vizitează tot mai des țara. Un asemenea contact face ca încetul cu încetul să se părăsească costumul oriental — mai ales de către femei — face ca limba franceză, și o dată cu ea cultura franceză, să pătrundă tot mai mult în înalta societate, iar în sălile de petrecere ale aceleiași societăți să pătrundă dansurile de salon apusene. Se vorbește, de pildă, de un bal dat în București în anul 1784, la care s-au jucat „dansuri moderne". Din iarna anilor 1789—1790, cînd Bucureștiul a fost ocupat de „nemții cu coadă" ai Prințului de Coburg, se vorbește de „muzicile și balurile nemțești" pe care le iubeau boierii, dar „mai vîrtos" cocoanele. După plecarea nemților, orașul trece în stăpînirea armatelor ruse. Distracțiile continuă atît acum cît și între anii 1806—1812.

Pentru sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea trebuie să mai menționăm apariția trupelor de teatru și a artiștilor concertiști. Unele dintre aceste trupe vin să joace pentru armatele de ocupație, iar altele sînt numai în trecere, fiind în drum spre Constantinopol sau Odesa. De abia în 1818 vine în București trupa lui Johann Gerger care dă o serie de spectacole. Primele 2—3 luni participă la spectacole public din mai toate clasele sociale, după aceea însă merg numai boierii de rangul întîi și consuli străini. E lesne de închipuit ce impresie puternică trebuie să fi făcut aceste spectacole asupra unor oameni care pînă atunci nu asistaseră la alt spectacol decît „îmbătrînitul obicei al jocului de Vicleim cu Irod, jocul păpușilor cu musiu Vasilache și țața Marghiolița, apoi cîte strîmbături ale măscăricilor și pehlivanilor cu scoaterea de panglici pe nas și cîte alte năzdrăvănii...", cum se arată în „Pitacul" lui Caragea Vodă pentru înființarea teatrului Domniței Ralu.

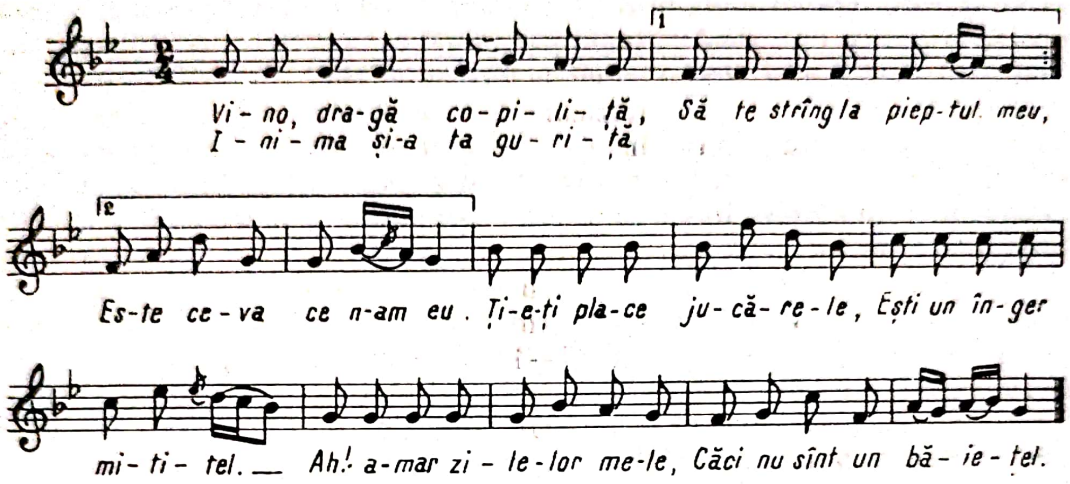
Sub presiunea acestor influențe, societatea înaltă începe să părăsească treptat-treptat muzica orientală. Bineînțeles că se vor afla și mai tîrziu dintre cei care vor deplînge stingerea manelelor și a pestrefurilor pe malurile Dîmboviței.

Dar nu numai înalta societate începe să prindă gust pentru muzica occidentală, ci și burghezia, ba chiar mica burghezie. Dovada o avem în faptul

Scanned with OKEN Scanner

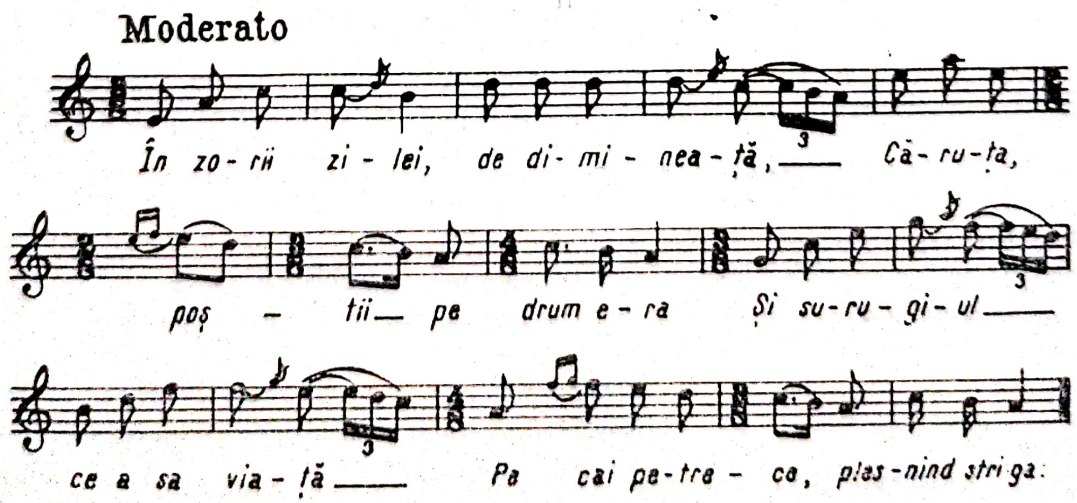
că pe străzile Bucureștilor — deci nu numai în casele boierilor și în sălile de spectacol — încep să răsune cîntece apusene: pe la 1810 puteau fi auzite *cîntece iacobine*, aduse de refugiații francezi, iar mai apoi *Marșul lui Napoleon*, *Șeine Minca* și altele, după cum ne spune Ion Ghica. Tot de factură occidentală ne vin melodii și din Rusia, cum dovedește cea care urmează:

(B.A.R.S.R. Ms. rom. 3497)



În manuscrisul lui G. Ucenescu, elev de al lui Anton Pann, care ne-a transmis melodia, se specifică: „pe aria Minca", ceea ce ne face să credem că este vorba de aceeași creație cu *Șeine Minca* de care vorbește I. Ghica. Melodia a fost publicată însă de Ivan Praci în 1790, și adusă aici de trupele ruse (21.309)

Sub influența ariilor de operă și de operetă aduse de trupele străine de teatru, a cîntecelor — mai ales a romanțelor aduse de trupele rusești — dar și a curentului de redeșteptare națională și socială al cărui semnal a fost dat de răscoala lui T. Vladimirescu, se înfiripă și la noi creații de tip occidental. Printre cîntecele de acest fel, care apar înainte de 1830 — după spusa lui N. Filimon (13.297) — se enumără și următorul (18.224):

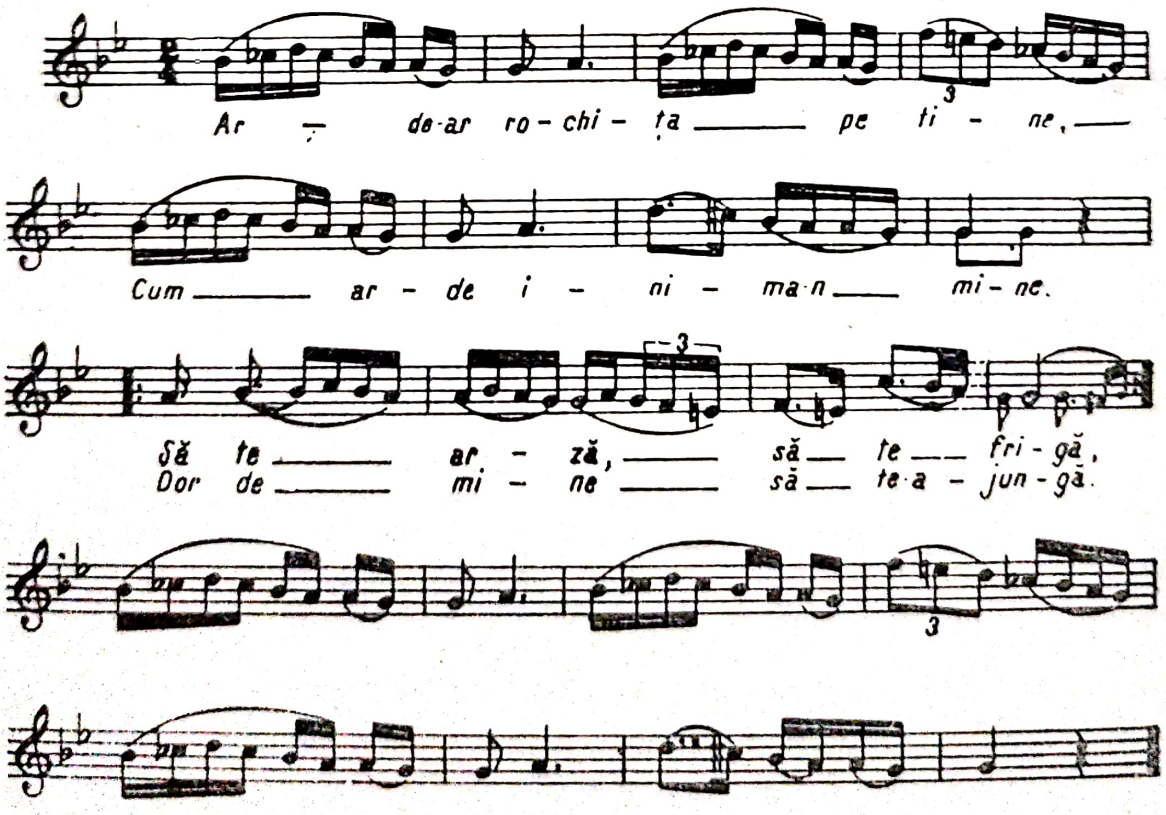


Am dat aceste două cîntece din urmă nu pentru că ar avea vreo contingență oarecare cu cîntecul popular, ci pentru a marca apariția la noi a creației de factură occidentală. De acum încolo creațiile populare orășenești vor aparține fie influenței orientale, fie influenței occidentale, fie că vor prezenta un caracter „ambiguu" — cum se exprimă N. Filimon — adică vor prezenta caracteristici ale muzicii ambelor curente. Remarcăm totuși că, asupra lăutarilor și a creațiilor lor, influența occidentală se va face simțită în mod evident numai după anul 1860. Cu alte cuvinte, ținem să subliniem că marea majoritate a creațiilor populare orășenești, răspîndite, dacă nu și create, de către lăutari, va continua încă multă vreme să stea, în primul rînd, sub influența muzicii orientale.

Ion Ghica afirmă, de pildă, că Nănescu — care a fost pe rînd „vătaf de curte, vătaf de spătărie, judecător de tribunal" etc. și care învățase vioara cu Dimitrache Ochi-Albi — „Compunea cîntecele lăutarilor din Scaune". Printre altele, el ne indică:

Ah! iubito, cale bună,
Dar te rog nu mă uita...
Inima mea multe are
Culese după-ntîmplare...
Ardă-ți rochița pe tine
Cum arde inima-n mine...

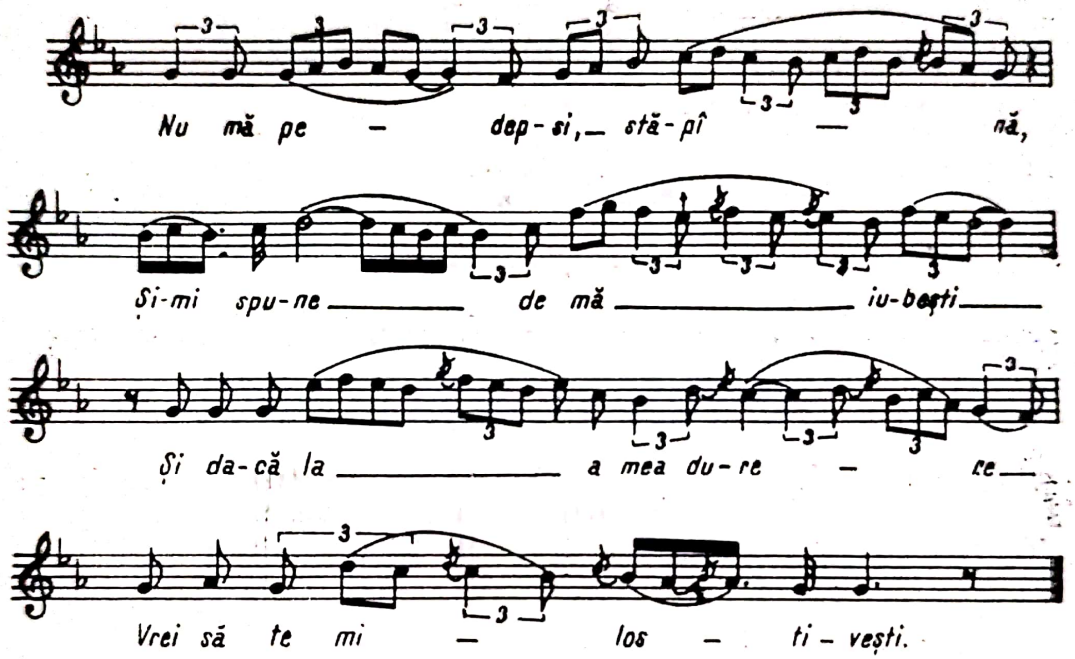
Iată, de pildă, melodia acestui cîntec de pe urmă, așa cum o găsim publicată de Eduard Wachmann (22.7) și de D. Vulpian (23.7):



Merită să reținem la această melodie modul cromatic cu două secunde mici alăturate urmate de o secundă mărită — *sol — la — si bemol — do bemol — re — mi becar — fa — sol* — care-i stă la bază, precum și inflexiunile în alte moduri, des întîlnite în creația orășenească a secolului al XIX-lea, iar la lăutari și în zilele noastre.

La rîndu-i, N. Filimon menționează între altele — vorbind de cîntecele apărute în București la începutul secolului trecut — și cîntecul ce urmează, pe care-l plasează în timpul domniei lui Grigore Ghica, deci pînă în anul 1827.

(B.A.R.S.R. Ms. 3244, f. 18^{v} — 19^{r})



Filimon afirmă că origina acestei creații ar fi lăutărească. După părerea noastră este însă o creație cultă. Acest lucru ne este dovedit de metrul versului, care este de 15 silabe, nu de 8 sau 7 cîte ar fi avut dacă poezia ar fi fost creată de lăutari. Rima ne vorbește lămurit în această privință:

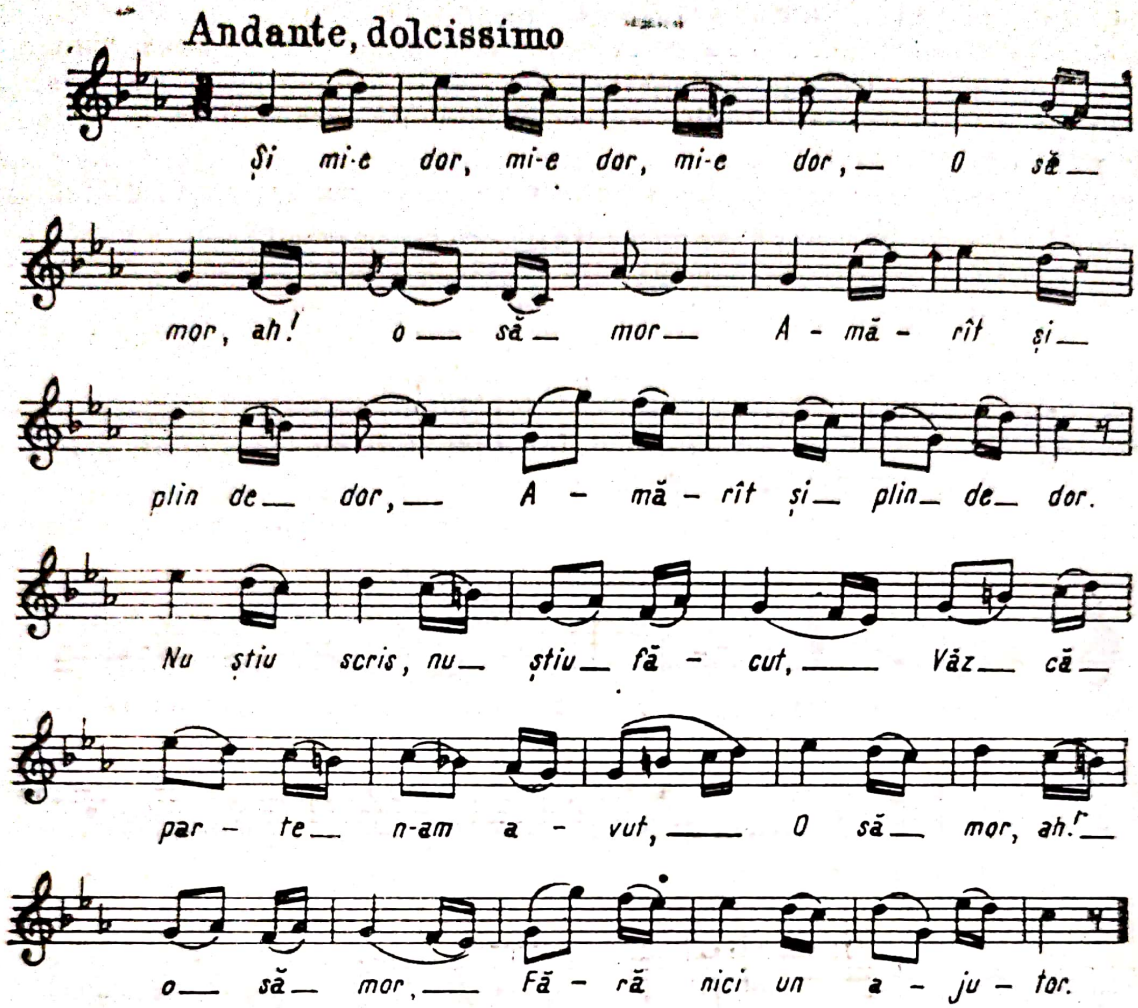
Nu mă pedepsi, stăpînă, ci-mi spune de mă iubești
Și dacă l-a mea durere vrei să te milostivești...

Acest vers de 15 silabe este des întrebuințat de greci, așa încît n-ar fi exclus să avem de-a face cu o simplă traducere, nicidecum cu o creație autohtonă. Dar chiar dacă ar fi așa, autorul nu ar putea fi în nici un caz un lăutar.

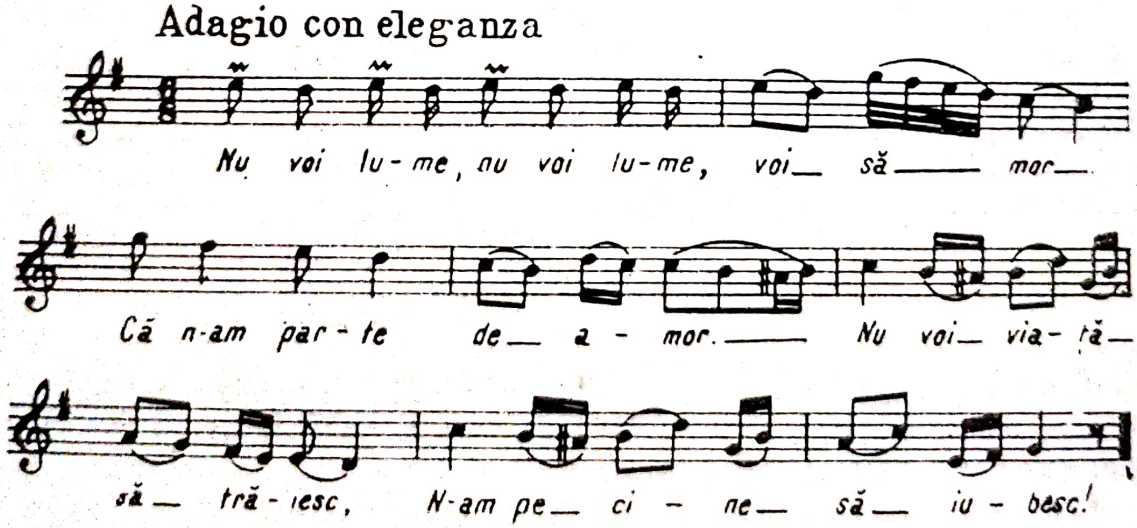
Cîntecul s-a bucurat de o largă circulație în tot secolul trecut, după cum ne dovedește aflarea lui în numeroase manuscrise și tipărituri.

Facem loc, în continuare, unor cîntece orășenești de influență occidentală, pentru a se vedea contrastul cu ceea ce a fost pînă acum.

(Vulpian, Romanțe, nr. 246)



(Vulpian, Romanțe, nr. 188)



Primul cîntec a fost notat de D. Vulpian de la Petrea Crețul Șolcan, vestitul lăutar brăilean de la care G. Dem. Teodorescu a cules cele mai fru-

Scanned with OKEN Scanner

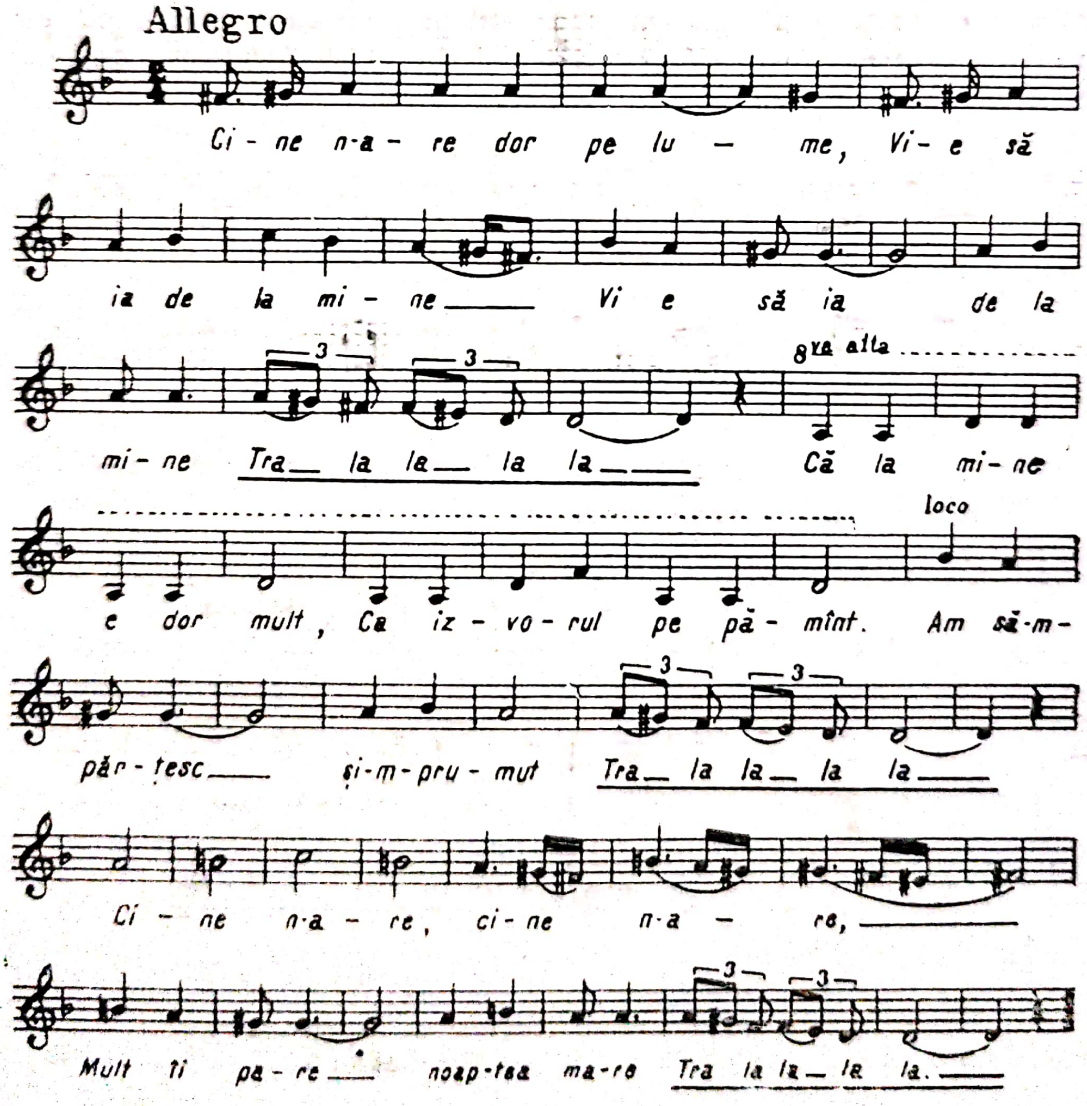
moase balade din colecția sa, și căruia i-a consacrat o conferință la Ateneul Român, în anul 1883. N-am putea spune cine este autorul.

Nu sîntem siguri nici în ceea ce privește autorul celui de al doilea cîntec, bănuim însă că ar fi Theodor Georgescu, cel care, în a doua jumătate a secolului trecut, a compus foarte multe cîntece și romanțe care s-au bucurat de o largă circulație prin lăutari.

Ceea ce au comun aceste două piese este caracterul lor tonal diatonic, care le deosebește net de cele de mai înainte, ca și ritmul ternar, devenit la modă în a doua jumătate a secolului trecut. Au comun de asemenea conținutul poetic, care continuă linia „Cîntecelor de lume", condamnate cu asprime de I.L. Caragiale (24.138), dar care erau totuși gustate de mica burghezie și de locuitorii mahalalelor, fiind la modă pînă către sfîrșitul secolului.

Nu este mai puțin adevărat însă că, din punct de vedere muzical, cele mai multe piese prezentau un amestec de oriental și de occidental, cum se poate vedea din exemplul care urmează.

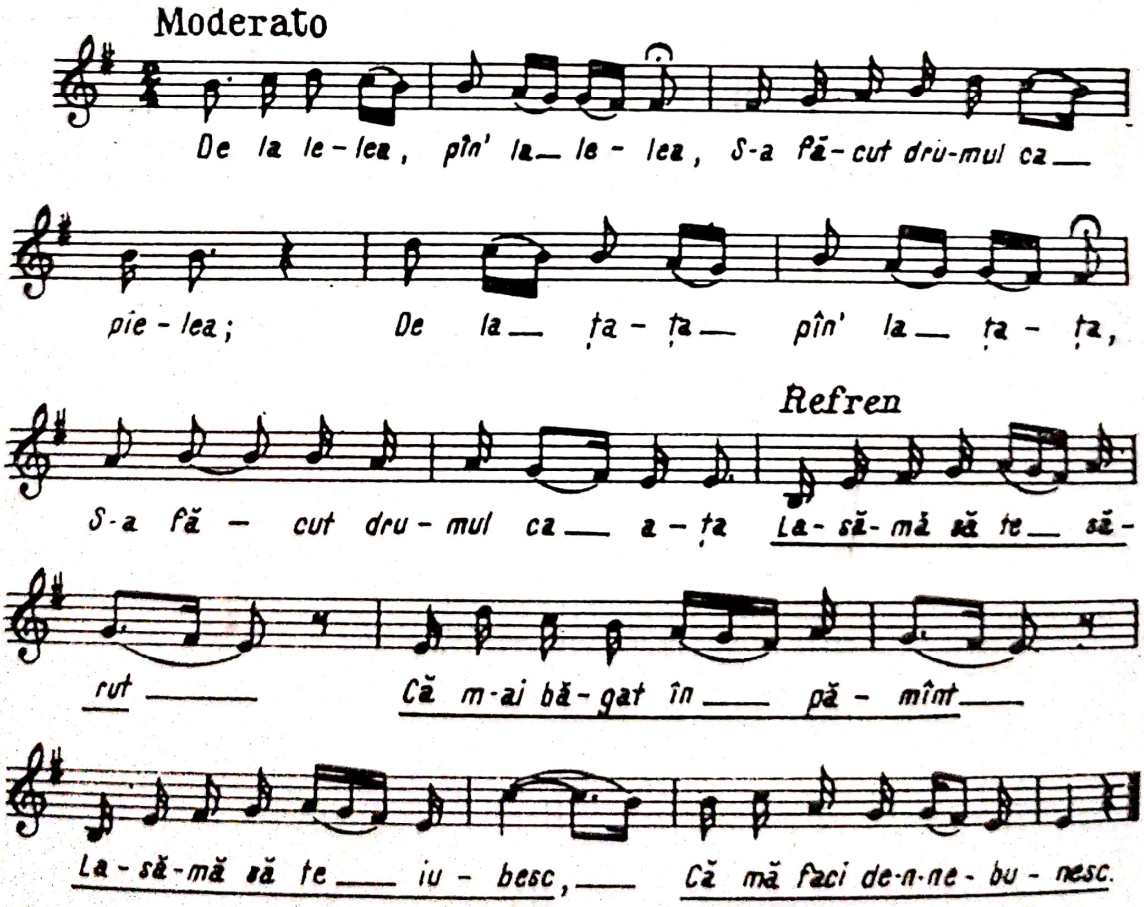
(Vulpian, Balade..., nr. 59)



N-ar fi exclus ca autorul melodiei să fie vreun lăutar — sînt atîtea mărturii, doar, că lăutarii compuneau și ei melodii pentru texte create de poeți mai mari sau mai mărunți — totuși forma cea mai dezvoltată a cîntecului ar pleda în favoarea unui creator cult, așa cum a fost de pildă Theodor Georgescu.

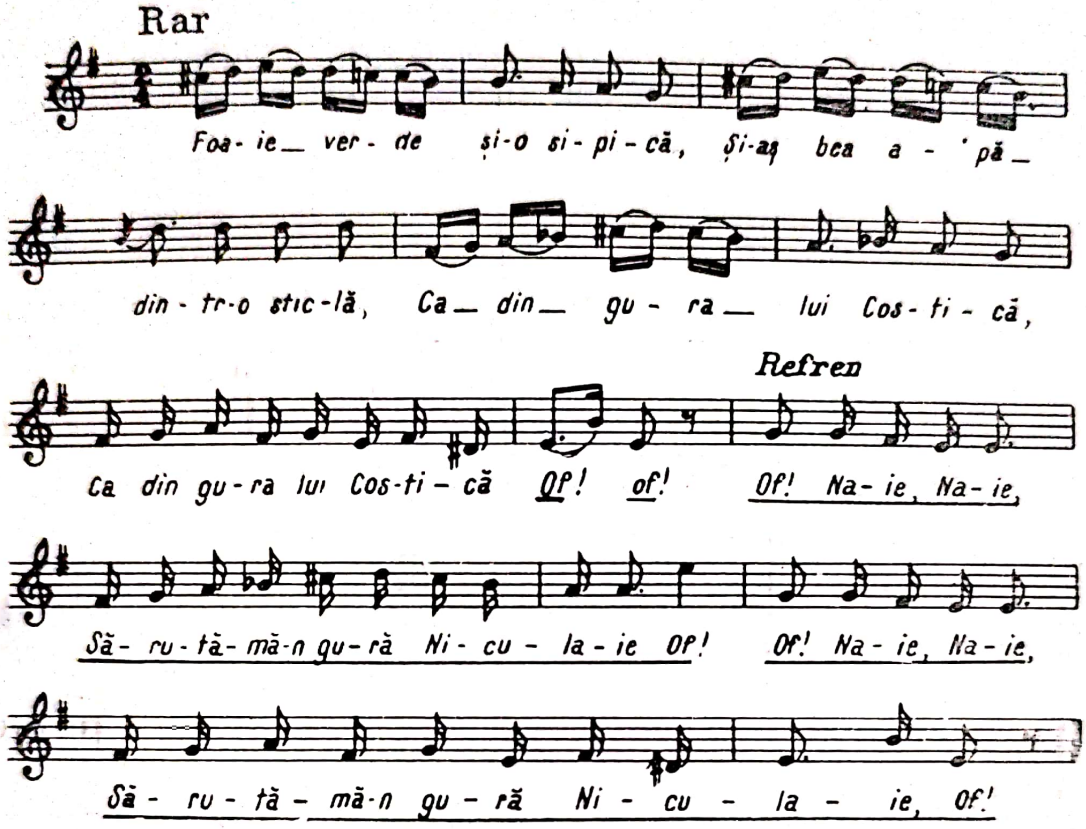
Ca urmare a influenței occidentale, trebuie să mai reținem — după cum socotim — apariția formei cuplet-refren pe care o întîlnim în cîntecele orășenești. Se știe că după anul 1850 încep să se dezvolte numeroase *grădini de vară* — cum ar fi de pildă în București *Walhalla*, *Stadt Pesth*, *Tivoli*, *Grădina cu cai*, iar ceva mai tîrziu *Orfeu*, *Union* etc. — în care dau reprezentații diferite trupe de reviste. Programul cuprindea arii de operetă, revistă, vodevil, dar și cîntece cu un conținut divers (comic, satiric, protestatar chiar). Aceste trupe de revistă au impus, încetul cu încetul, cîntecele de formă cuplet-refren. Conținutul celor mai multe era satiric: se satirizau slujbași, moravuri, etc. Puterea de pătrundere a acestora era foarte mare, cu atît mai mult cu cît pentru unele se adoptau chiar melodii existente, cărora li se crea un refren, sau erau create într-un stil foarte apropiat de cel al cîntecelor populare. O asemenea origine credem că are melodia care urmează:

(I.E.F., F. a. 1458)



O dată modelul acceptat, orașul creează numeroase exemplare, dintre care mai semnalăm unul care s-a bucurat de circulație și la țară.

(I. Paschill: Frînturi de suflet, I, p. 8)

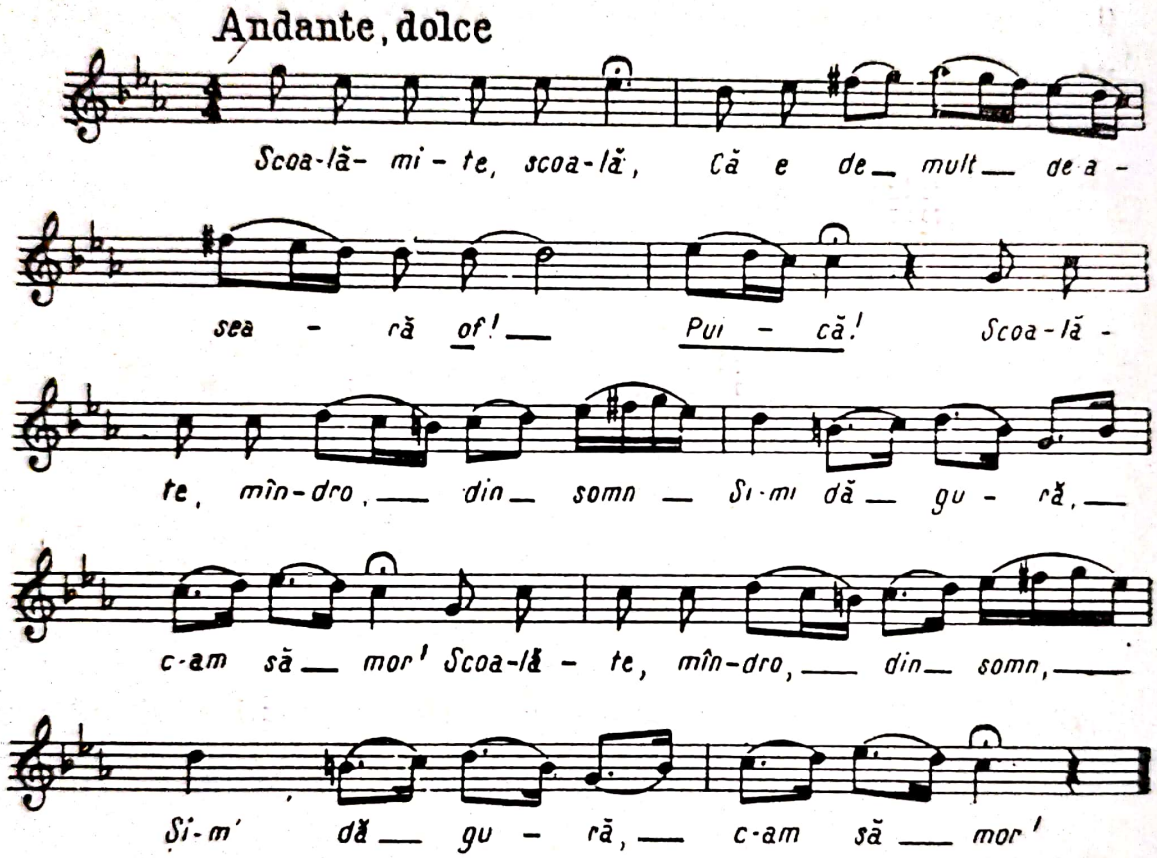


Această formă nu este întîlnită în cîntecele orășenești — cel puțin din Muntenia și din Moldova — decît către sfîrșitul secolului trecut. Menționăm că în creația de origină țărănească din Muntenia și din Moldova — în mare măsură chiar și în restul țării, cu excepția Banatului — nu se întîlnește în culegerile mai vechi. Au pătruns totuși creații orășenești de forma cuplet-refren.

Toate aceste creații pe care le-am prezentat pînă acum au circulat prin lăutari, fără să aparțină totuși — ca să spunem așa — stilului de cîntec lăutăresc. Pentru că în decursul practicii multiseculare a meseriei lor, lăutarii au ajuns la un stil specific, care se face simțit atît în structura cîntecelor cît și în felul de interpretare, chiar dacă această meserie le cere să fie totdeauna „actuali", să meargă în pas cu „moda". Atît „actualitatea" lor cît și „moda" sînt în legătură directă, bineînțeles, cu categoria socială pe care o servesc. Cu alte cuvinte, lăutarul care a cîntat claselor suprapuse a evoluat mai repede decît cel care a cîntat marei mase muncitoare a orașelor pentru că și aceasta a evoluat mai încet din cauza asupririi. În afară de aceasta, lăutarul legat de

masa orășenească este el însuși mai conservator, mai legat de tradiție, de ceea ce s-a cucerit în perioada îndelungată a practicării lăutăriei de către generațiile anterioare. Repertoriul acestora este totuși foarte variat, pentru că meseria îl silește la aceasta, trebuind să facă față cererilor din partea auditorilor lor foarte diferiți ca vîrstă, ca mentalitate și ca origine socială. Așa se face că unele melodii ne vor aminti de modurile cromatice tipic orientale, ca acel mod cu 2 secunde mici alăturate urmate de o secundă mărită, pe care l-am mai întîlnit; sau de așa-numita „gață țigănească", ca în exemplul următor:

(Vulpian, Romanțe, nr. 240)



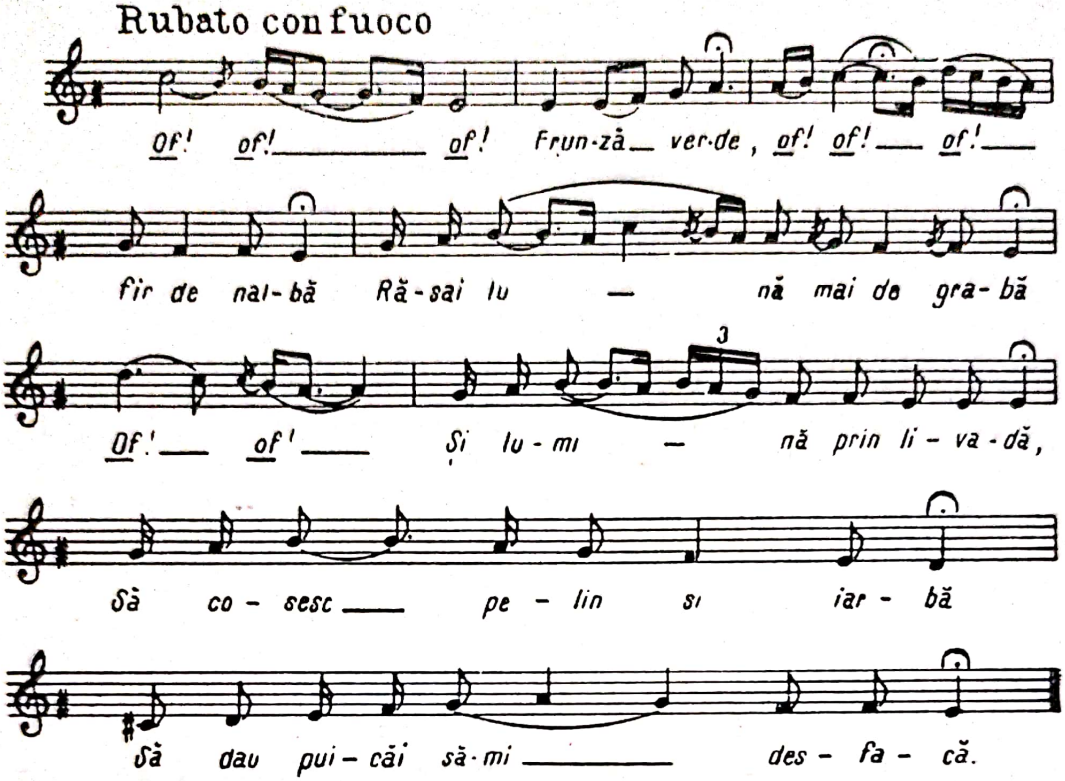
Imaginile poetice, modul utilizat, ca și felul melismelor vădesc origina orășenească a melodiei; pasajele de recitativ sînt apropiate de ceea ce întîlnim în creațiile țărănești, mai ales în doină și în baladă; iar conținutul ne spune că avem de-a face cu un „mesaj de dragoste", deci un urmaș al „cîntecului de lume", care răsuna la începutul secolului la serenadele făcute cu lăutari, dar și în „toate saloanele, toate mahalalele, hanurile, grădinile, cîrciumile", după cum spune I.L. Caragiale (24.138).

Pe linia acelorași „mesaje de dragoste", în care „of"-urile sînt destul de frecvente, se înscriu și următoarele două exemple, dintre care primul provine din Oltenia, iar al doilea din Moldova.

Scanned with OKEN Scanner

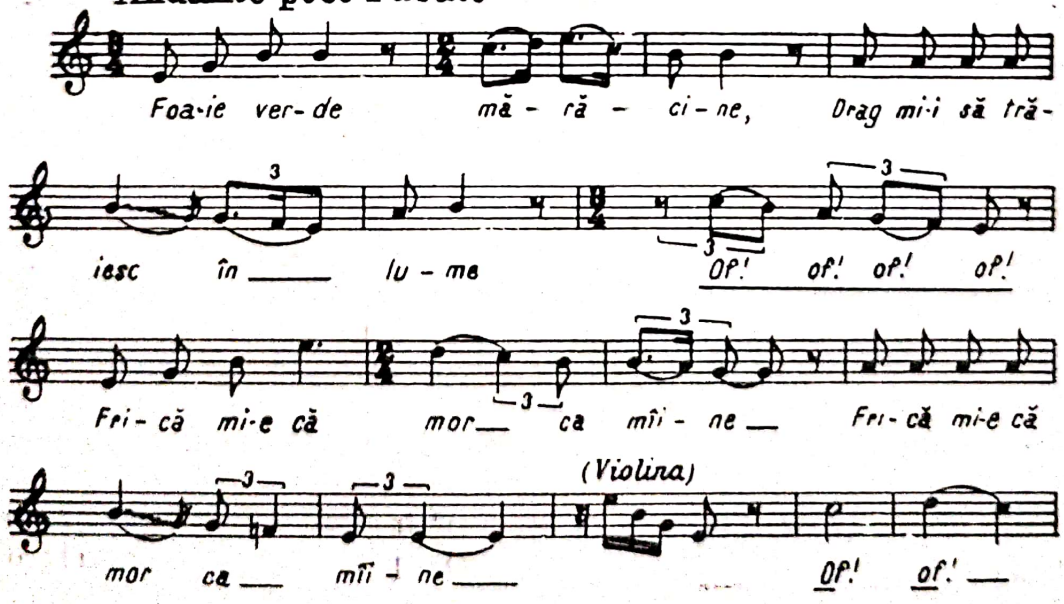
(I.E.F., F. a. 1265)

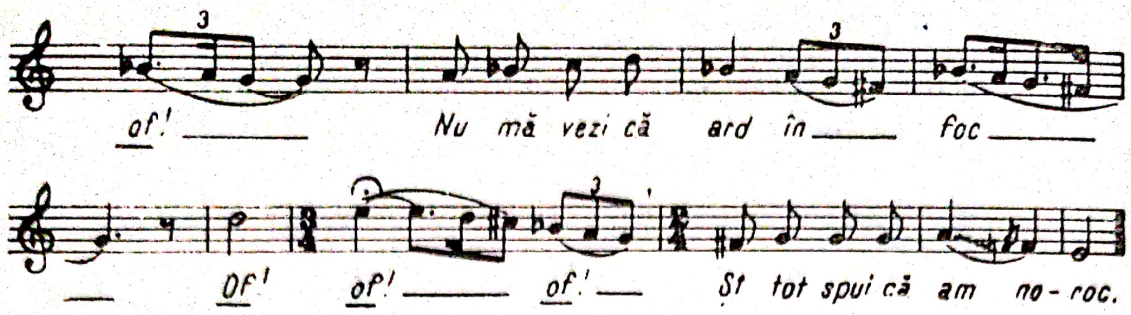
Rubato con fuoco



(I.E.F.)

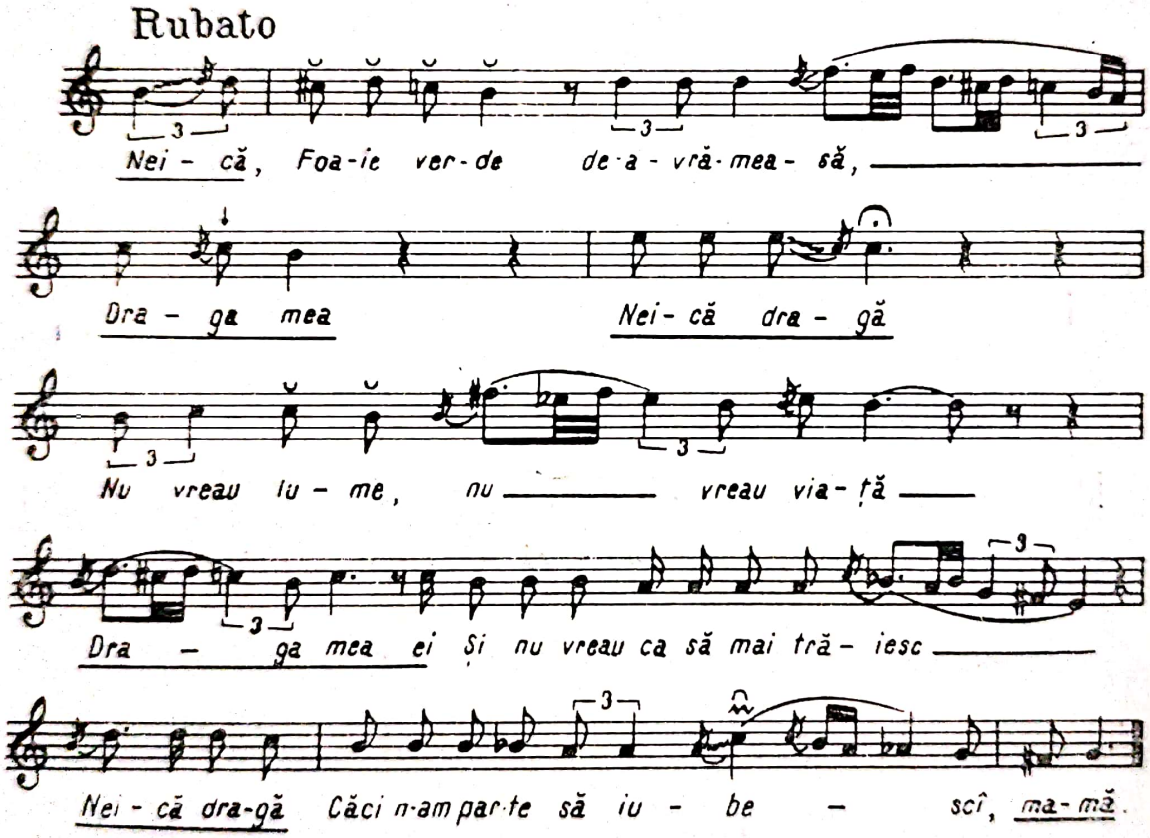
Andante poco rubato





Către sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, aceste cîntece primesc denumirea de „cîntece de inimă albastră". Trăsăturile orientale, ca: inflexiuni modale de tip cromatic, secvenţe, interjecţii, melisme pledează în mod clar pentru origina lăutărească a cîntecelor de felul acesta. Dar şi mai apropiată de muzica orientală este categoria aşa-numitelor „cîntece ţigăneşti" — impropriu denumite astfel — de felul celui ce urmează:

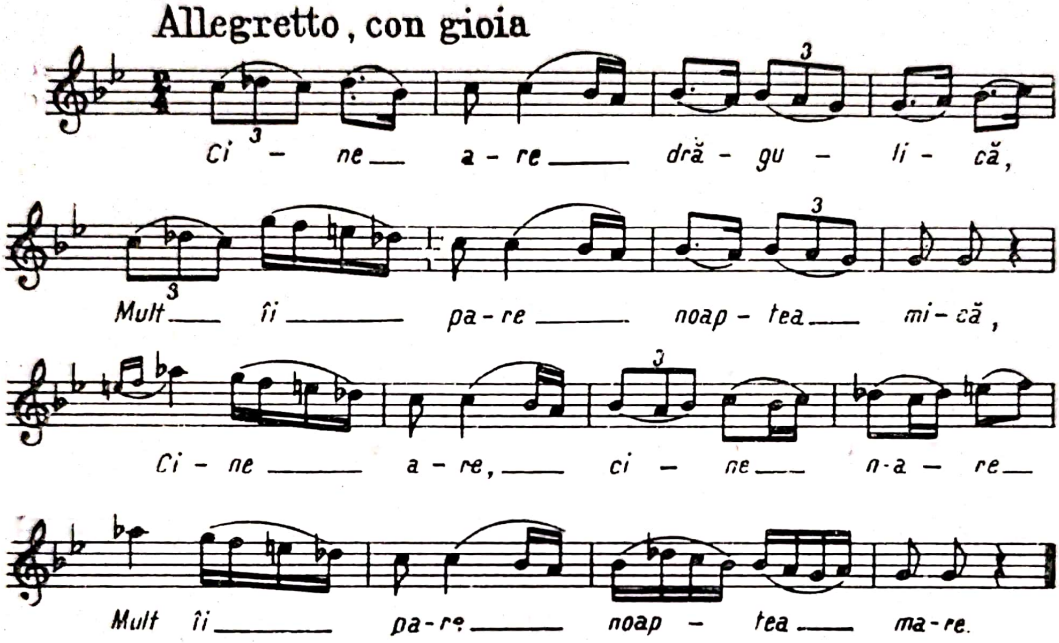
(I.E.F. Fg. 4081 b)



Aici, mobilitatea treptelor, mersul prin semitonuri şi portamentele — alături de frecventele interjecţii — sînt mult mai mari decît în tot ce am văzut pînă acum. Asemenea creaţii au în vedere cei ce se ridică împotriva a ceea ce interpretează lăutarii. Din cauza generalizărilor pripite, foarte mulţi au condamnat — mai ales între cele două războaie mondiale — întreaga muzică difuzată de lăutari.

De obicei, intervalele mai mari pe care le întîlnim în creaţia populară ţărănească sînt, în ordinea frecvenţei lor, cvarta, cvinta, sexta, octava, iar septima se întîlneşte destul de rar. Datorită faptului că lăutarii cîntă regulat — fie şi numai acompaniaţi — din diferite instrumente, aceste ultime intervale, ca şi saltul de nonă, şi chiar decimă, pot fi întîlnite mai des la ei. În exemplul care urmează, avem un salt de nonă mică.

(Vulpian, Romanţe, nr. 62)



De asemenea, lăutarii obişnuiesc pasaje pe întinderea unei octave care se datoresc, după cum socotim noi, tot influenţei instrumentului.

Fără să mai înmulţim exemplele, menţionăm pe scurt următoarele caracteristici pentru creaţiile de origine lăutărească, precum şi pentru multe din cele de origină sau de puternică influenţă orientală:

1. Folosirea frecventă de moduri cromatice de tip oriental, sau de inflexiuni cromatice.

2. Cîntarea a trei, sau chiar a patru silabe pe timpul ternar, ceea ce nu întîlnim niciodată în creaţiile de origină ţărănească.

3. Forme arhitectonice mai ample, unele neuzitate în creaţia ţărănească.

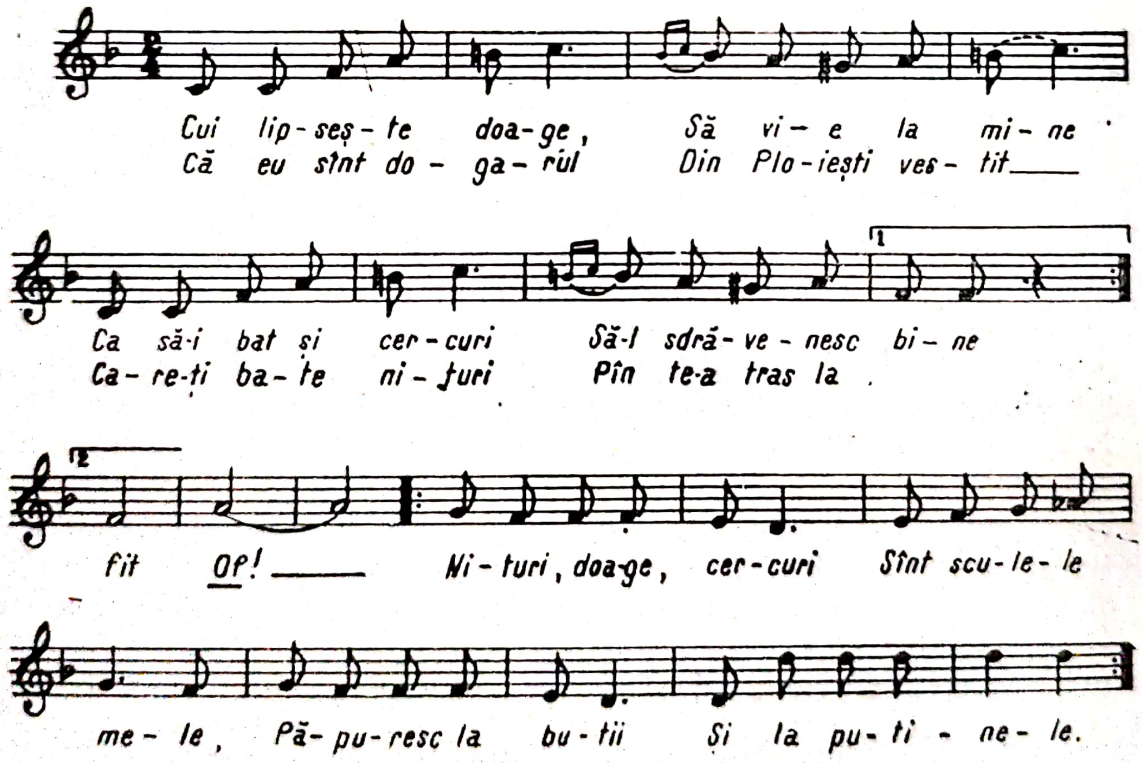
4. Intercalarea de interjecţii în cuprinsul versului. Asemenea fenomene întîlnim în creaţiile aromâne şi în mai mică măsură în „cîntecul lung“ maramureşan, dar nu în restul creaţiilor noastre ţărăneşti. Nu se poate stabili nici o legătură între acest fenomen lăutăresc, care ţine de influenţa orientală, şi ceea ce întîlnim la grupul macedo-român şi în Maramureş.

5. Mutaţii la octavă, fie aceasta superioară sau inferioară.

6. Lărgirea formei prin repetarea unora dintre rîndurile melodice.

7. Mobilitatea formei arhitectonice, tradusă prin libertate de a elimina sau nu, de la strofă la strofă, unul dintre rîndurile melodice, cu excepţia celui final. Dacă un asemenea fenomen întîlnim şi în creaţia ţărănească în doină şi baladă, la lăutari se poate întîlni indiferent de gen.

Legătura exemplelor date cu creaţia muzicală orientală se explică prin influenţa acesteia mai veche şi mai îndelungată decît influenţa occidentală. În a doua jumătate a secolului trecut încep să se înmulţească totuşi creaţiile de tip occidental în care domină diatonismul şi ritmul ternar. Al. Berdescu semnala, încă în 1860, că „toate melodiile ce se compun prin oraşe asupra poesiilor române de melancolie... fără excepţie au măsura de $\frac{3}{8}$...“ Moda ritmului ternar este înlocuită treptat însă de către ritmul binar, care se impune datorită creaţiilor absolvenţilor celor două Conservatoare înfiinţate în 1864. La aceasta contribuie mai ales numeroasele hore şi sîrbe cu text al căror număr creşte mereu după 1880. Toate acestea poartă titluri care mai de care mai bizare, ca : a vagabonţilor, a paraponisiţilor, a conservatorilor, a liberalilor, a sacagiilor, a tîmplarilor, a zidarilor, a cizmarilor, a cojocarilor, a popicarilor, a lăptăreselor, a soacrelor, a mireselor, a preoteselor, a maicilor, a popilor etc. Cele mai multe din aceste creaţii au dispărut curînd, fără să pătrundă în mase, altele au circulat însă, mai ales prin fanfare, şi mai circulă şi astăzi prin lăutari, ca melodii de joc. Acesta este cazul, de pildă, cu „Sîrba dogarilor“, care urmează :



Datorită melodiilor de acest fel, cîntecul orăşenesc se transformă — fără ca cel vechi să dispară cu totul — căpătînd o vioiciune, o sprinteneală ritmică

puțin întîlnită mai înainte, care îl ajută să se împrăștie mai mult. Acestei categorii aparțin cîntece ca:

— *Leliță circiumăreasă...*
— *Pe ulița armenească...*
— *La bordei, cu cruce naltă...*
— *Piață mică, piață mare...*

și multe altele care s-au bucurat de o largă difuzare între cele două războaie mondiale, atît pe calea discului cît și a tiparului.

Considerăm că este bine să mai menționăm încă o categorie de cîntece, înrudite de aproape cu cele de mai sus, dar care are ca specific alternarea versurilor de 8 sau 7, cu 6 sau 5 silabe. Le menționăm pentru că unele au pătruns adînc în masele populare, dar cu înlocuirea versurilor de 6 și 5 silabe cu refrene de lungime corespunzătoare.

Un loc foarte important îl ocupă, în cadrul creațiilor orășenești, melodiile de joc asupra cărora este bine să ne oprim — considerăm noi — fie cît de pe scurt, cu atît mai mult cu cît au servit de inspirație compozitorilor.

Producția de melodii de joc a fost —după cum rezultă din tipărituri — destul de slabă în prima jumătate a secolului trecut. După cîte se pare, primele melodii de dans din această perioadă aparțin lăutarilor. Prima colecție care conține asemenea creații este publicată în anul 1847 de C. Steleanu. Nu sînt decît șase melodii de joc, dar colecția prezintă cel puțin un dublu interes:

a) melodiile sînt precedate de o „Introducție" și încheiate cu o „Coda", ceea ce vădește în mod incontestabil influența occidentală;

b) sînt primele melodii despre care se poate afirma cu mai multă certitudine că sînt de origină lăutărească. La Wachmann, Miculi, și Anri [Ehrlich] trăsăturile lăutărești ale unora dintre melodiile de joc sînt prea puțin pregnante, lipsindu-le în primul rînd „jocul" instrumental. Un asemenea specific ne oferă însă cele nouă caiete publicate de Al. Berdescu între anii 1860—1862.

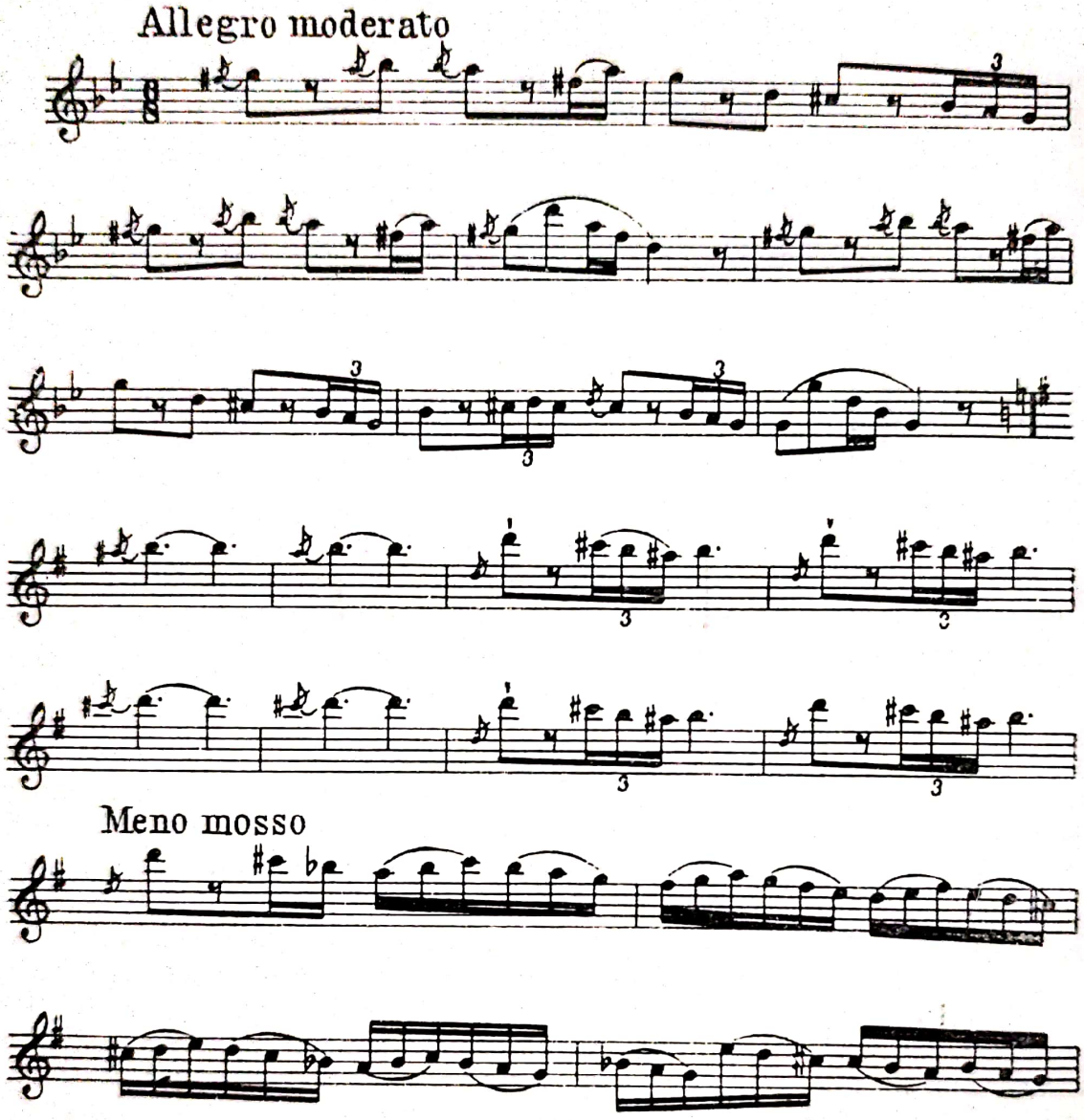
Influența culturii occidentale se face simțită în curînd și în ceea ce privește melodiile de joc. „Sceptrul compoșițiunii muzicale nu mai este — afirma N. Filimon către sfîrșitul anului 1864—în mîna lăutarilor. Mulți juni și june din diferite clase ale societății găsesc o nobilă distracțiune în compunerea horelor și altor cantilene naționale, pe care le dau lăutarilor să le execute". Într-adevăr, aproape că nu există compozitor în a doua jumătate a secolului trecut care să nu fi compus cel puțin o horă. În această privință, credem că bătrînul Wiest i-a întrecut pe toți. Cînd l-a părăsit inspirația, n-a ezitat să ia o sonată de Clementi (op. 46), pe care a transformat-o în „Horă clasică". Alții recurg la împreunarea unor motive din diferite cîntece, pe care le încheagă într-o melodie de joc; sau transformă melodia unui cîntec în circulație, dîndu-i caracter instrumental și imprimîndu-i ritm și mișcare de joc. În același fel procedează, în general, și lăutarii.

Nu este locul să adîncim problema originii diferitelor melodii de joc, sau a procedeelor folosite de creatorii lor; subliniem însă că mai toate creațiile autorilor cunoscuți sînt în stilul celor lăutărești, adesea folosind chiar motive

Scanned with OKEN Scanner

și întorsături melodice specific lăutărești. Pentru a se vedea mai clar acest lucru, reproducem o parte din hora „Nebuna".

(Vulpian: Horele noastre, nr. 306)

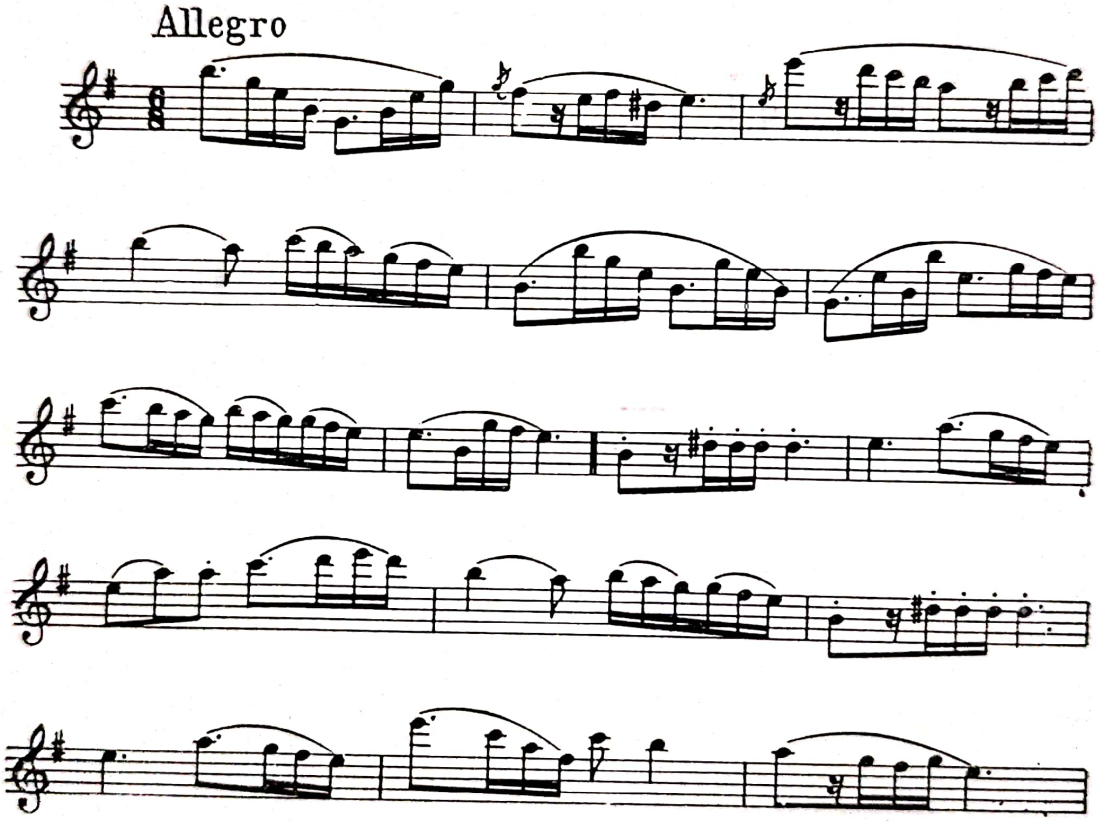


Ceea ce ne reține atenția în primul rînd este că avem de-a face cu o melodie de ascultare, nu de joc. Asemenea melodii ne sînt semnalate încă pe timpul lui Caragea, deci din al doilea deceniu al secolului trecut. Aceste melodii nu sînt, probabil, decît imitarea pestrefurilor turcești care, de asemenea, erau melodii de ascultat. Ne mai reține atenția, în afară de aceasta, caracterul cromatic al modurilor, ca și modulațiile în tonuri omonime, dar în moduri cromatice diferite: se începe în așa-numita „gamă țigănească" (minor

cu treptele IV şi VII ridicate, iar a VI-a coborîtă), trece într-un lidic defectiv cu treapta a doua ridicată, pentru a continua într-un minor cu treapta a patra ridicată, toate avînd aceeaşi tonică: *sol.*

În cele două melodii precedente, influenţa orientală este prezentă, cel puţin în ceea ce priveşte modurile cromatice care le stau la bază. Influenţa occidentală este cu totul ştearsă, limitîndu-se la importanţa mai mare pe care o capătă treapta a cincea şi la schiţarea cîte unui acord, mai ales la încheierea frazelor. În alte melodii apare clară însă structura armonică, precum şi jocul instrumental, dar împletite bineînţeles cu motive melodice care amintesc influenţa orientală, ca în acest exemplu:

(Vulpian, Horele, noastre, nr. 14)

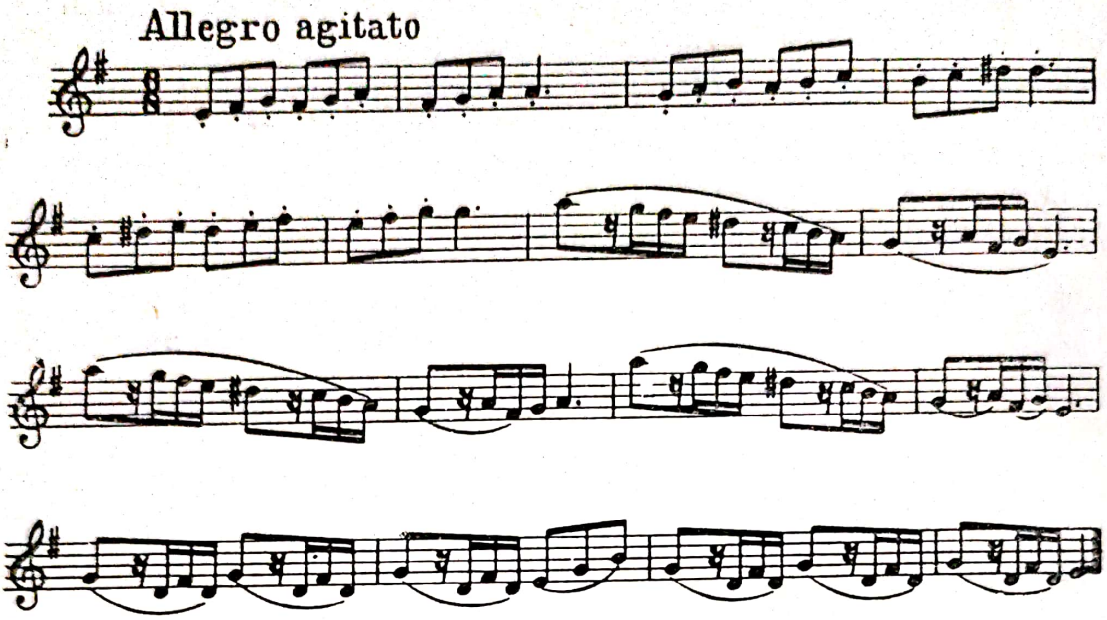


Încetul cu încetul, se ajunge în unele hore lăutăreşti la includerea unor exerciţii tehnice din metodele de vioară sau de pian, deci la o golire de conţinutul emoţional. Această tehnică searbădă, care, constînd cel mai adesea din secvenţe de arpegii sau de game, poate ocupa o întindere mai mare sau mai mică în economia piesei, se întîlneşte însă de obicei în prima parte a melodiei. În aceste secvenţe nu mai întîlnim — lucru lesne de înţeles — caracterul orienta

Scanned with OKEN Scanner

iar în locul modurilor cromatice apar cromatismele de tip occidental. Ilustrăm cele afirmate prin exemplul ce urmează:

(Vulpian, Horele noastre, nr. 62)



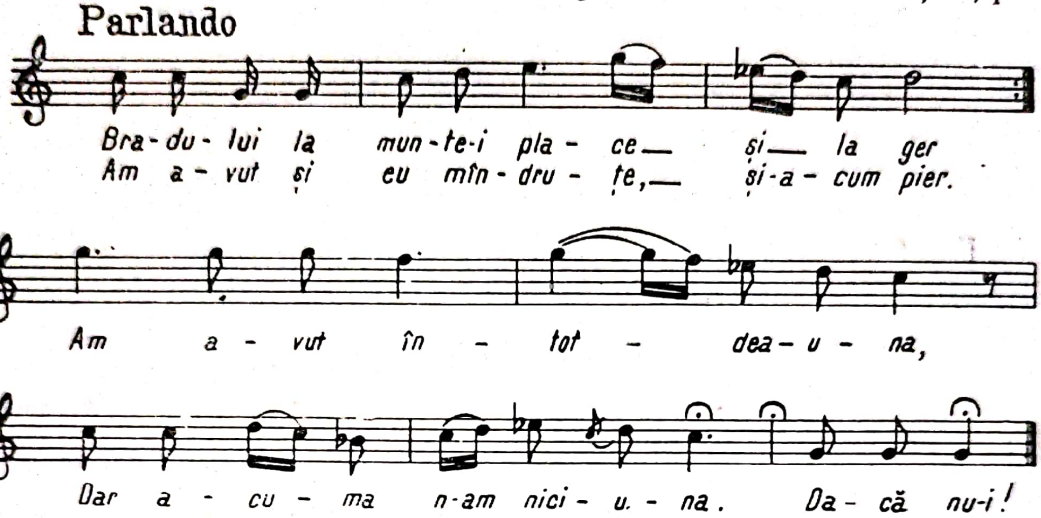
Desigur că exemplele noastre nu ne pot da decît o idee destul de vagă despre ceea ce sînt în realitate melodiile lăutărești în execuția acestora. În melodiile prezentate lipsesc întorsăturile specifice, mai ales de la cadență, *glissando*-urile frecvente, trilurile lor atît de caracteristice, *vibrato*-urile și atîtea alte mijloace expresive pe care le folosesc. Putem reține totuși din cele de pînă acum că melodiile instrumentale ale lăutarilor de oraș se caracterizează, ca și creațiile vocale, prin frecventa folosire a modurilor cromatice de tip oriental, dar și prin pătrunderea exercițiilor tehnice, necesare dezlegării digitației atît pentru violoniști cît și pentru pianiști. În vremea din urmă s-a accentuat acest ultim caracter, după cum s-au înmulțit melodiile de ascultare. S-ar putea afirma, fără teama de a greși, că în timpul de față orașul creează aproape numai melodii de ascultare, prea puține melodii pentru joc.

Așa cum s-a observat, tot timpul ne-am referit la cîntecul orășenesc și lăutăresc de oraș din Oltenia, Muntenia și Moldova și în primul rînd la ceea ce ne-au oferit tipăriturile din București. Aceasta nu este de loc întîmplător, ci se explică prin bogăția de material pe care ni-l oferă Bucureștiul în contrast cu orașele principale din celelalte provincii. Tipăriturile și manuscrisele ce provin din Moldova și Oltenia ne dovedesc că situația creației orășenești este similară cu cea bucureșteană, prezentînd aceleași stratificări și caracteristici. Situația diferă în Banat și Transilvania care s-au dezvoltat în alte condițiuni istorice. Aici influența orientală a fost mult mai mică în raport cu cea occidentală, iar aceasta nu numai în secolul al XIX-lea ci și mai înainte, iar lăutarii s-au limitat totdeauna la interpretarea muzicii instrumentale, nu și a celei vocale. Din aceste cauze, creația orășenească din aceste provincii s-a dezvoltat pe de o parte în mai strînsă legătură cu creația populară țărănească, iar pe de altă parte cu cea orășenească a popoarelor conlocuitoare

şi cu creaţia occidentală. Menţionăm, între altele, din prima categorie — a creaţiilor strîns legate de folclorul ţărănesc — *Din poiana vadului*, de Nicodin Gane, şi *Pe Mureş şi pe Tîrnave*.

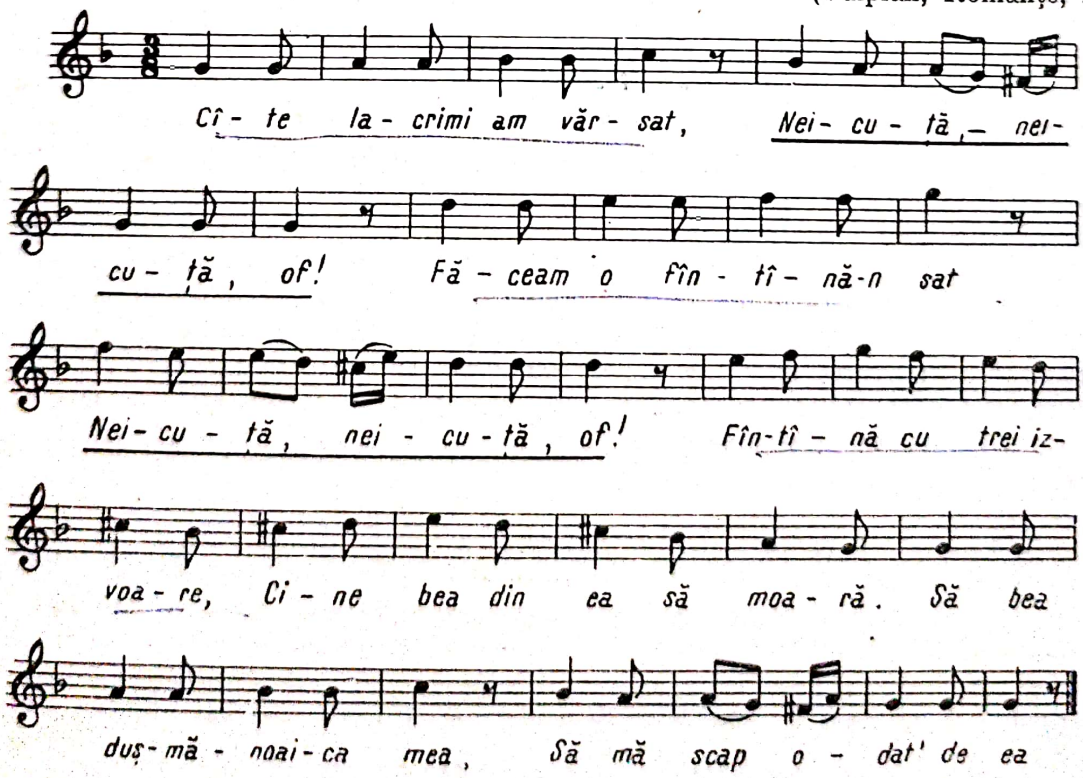
Din contactul cu creaţia orăşenească maghiară — sau poate sîrbească, pentru că melodia circula şi la sîrbi — s-a născut următorul cîntec, care circulă atît în Banat cît şi în Transilvania.

(N. Lighezan, Folclor muz. bănăţean, p. 102)



Un alt exemplu care s-a bucurat de circulaţie mare în toate provinciile româneşti, dar care provine din Transilvania, este următorul:

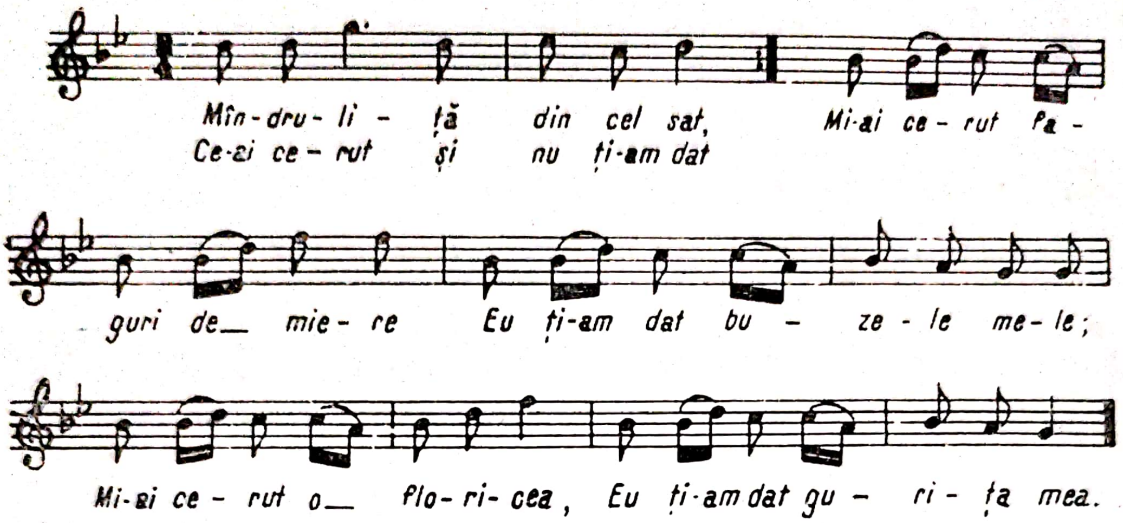
(Vulpian, Romanţe, 28)



Mutația la cvinta superioară, începînd cu măsura a noua, mă face să cred că melodia a fost creată sub influența creațiilor maghiare.

În ceea ce privește creația apărută sub influența muzicii occidentale, credem că exemplul ce urmează este grăitor.

(G. Dima)

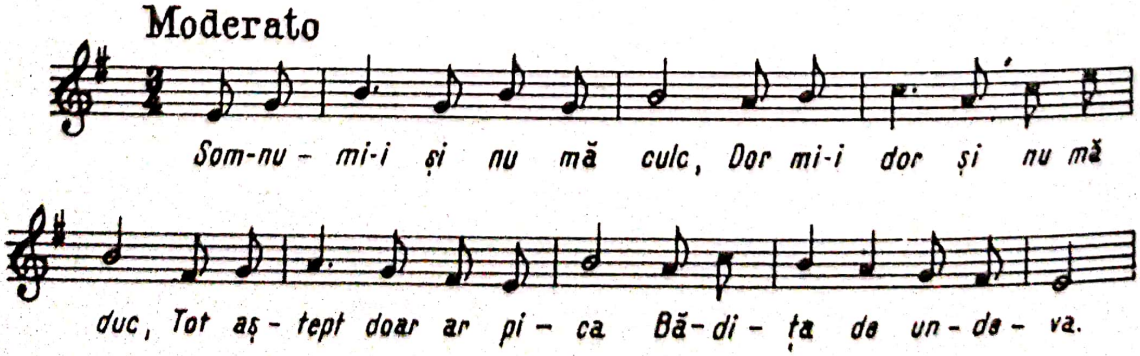


Cîntecul s-a bucurat de largă circulație, mai ales prin școli, în toate ținuturile românești.

Lipsa de material muzical ne împiedică să vorbim despre melodiile de dans, se pare însă că și în Transilvania a luat naștere o categorie de melodii „de ascultare". Aportul lui I. Mureșanu a fost, socotim noi, destul de important la formarea acestui gen, creațiile lui din „Musa Română" fiind o mărturie în acest sens.

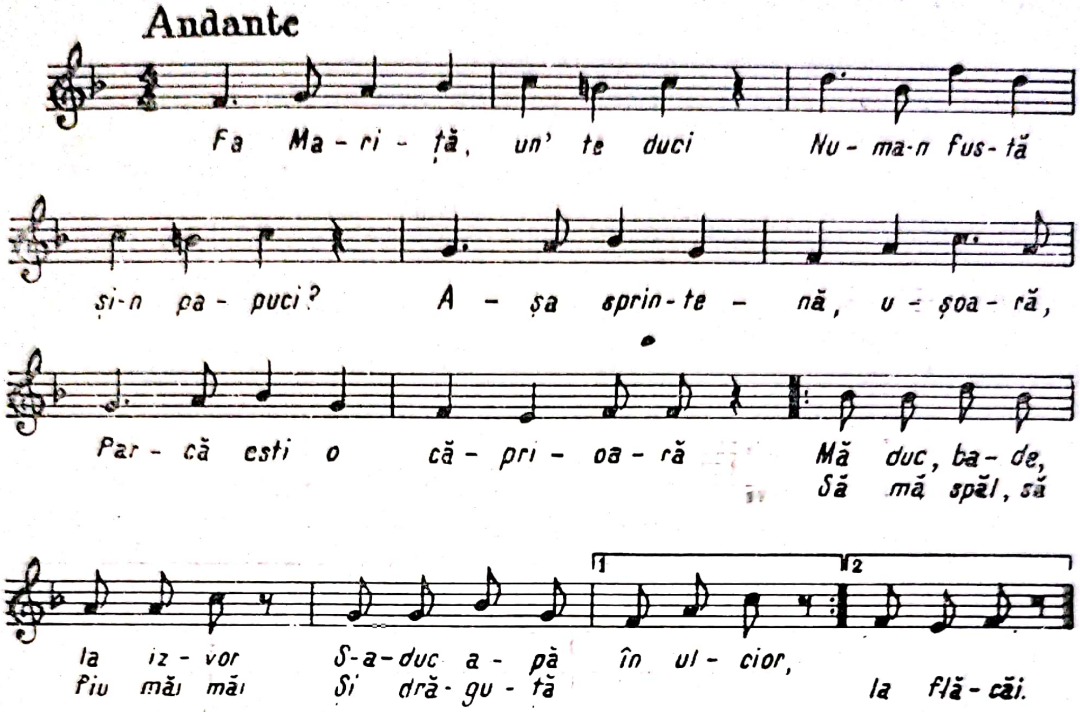
Bucovina prezintă un caracter aparte, amestecul de popular, oriental și occidental fiind mai puternic decît oriunde. Muzica de tip oriental, care a răsunat aici pînă la anexarea ei de către Austria, a format un gust ce nu s-a lăsat înlocuit cu una cu două. Cîntecele „de lume" ale lui Anton Pann, creațiile lui Theodor Georgescu și ale altor bucureșteni s-au bucurat de circulație largă aici. Circulația acestor piese s-a făcut prin lăutarii care mergeau în timpul verii, în stațiunile climaterice și balneare din Bucovina, și care duceau cu ei producțiunile la modă în Iași sau București. Cît despre influența occidentală, lucrurile sînt mai de înțeles, acestea venind o dată cu aparatul administrativ austriac. Exemplul care urmează este grăitor în ceea ce privește influența occidentală, structura tonală a melodiei confirmînd aceasta.

(Friedwagner, Rum. Volkslieder aus der Bukowina, nr. 211)



Un exemplu interesant prin origina pe care o poate avea este cel următor.

(Friedwagner, Rum. Volkslieder aus der Bukowina, 467)



În întregul său, melodia pare a fi o variantă a cunoscutului cîntec de copii, de origină germană, „*Vulpe, tu mi-ai furat gîsca*“. În același timp, partea a doua poate fi luată totuși dintr-un alt cîntec german, „*O Strassburg, O Strassburg, du wunderschöne Stadt*“ (25. nr. 18 a), sau chiar după Anton Pann (18. nr. 42), care a circulat cert în Bucovina, după cum ne dovedesc atît textele cît și melodiile din *Spitalul Amorului*, care au fost culese acolo de Friedwagner, de Weygang și de alții. Pe de altă parte, ni se pare prezentă aici și influența rusească, prin mișcarea schimbată în partea a doua, datorită reducerii duratelor, fenomen frecvent întîlnit la ruși.

Ca și în cazul Transilvaniei, nu ne putem pronunța asupra melodiilor de joc, sau de „ascultare“, deoarece ne lipsește materialul notat. Ceea ce a rămas de la Mikuli este prea puțin ca să putem trage anumite concluzii, cu atît mai mult cu cît el n-a publicat numai melodii bucovinene.

După această succintă prezentare a creației orășenești, și înainte de a trage anumite concluzii și a fixa locul acestei creații în cadrul creației noastre populare, socotim că sînt necesare cîteva precizări.

1. În studiul de față nu ne-am ocupat de loc de creațiile orășenești identice ca structură muzicală și ca imagini poetice cu cele țărănești, deoarece am socotit că nu ridică nici o problemă pentru a fi înțelese. N-am făcut acest lucru nici în ceea ce privește Romanța și melodiile pe versuri mai mari de 8 silabe, pentru că acestea necesită un studiu aparte. Acest studiu se impune

cu atît mai mult cu cît Romanța și creațiile vocale apărute în secolul trecut au jucat un rol incontestabil la făurirea limbajului muzical folosit de majoritatea compozitorilor noștri de pe atunci.

2. Nu ne-am oprit de loc asupra cîntecelor muncitorești revoluționare, pe de o parte pentru că acestea alcătuiesc o categorie aparte, avînd alt conținut, altă structură, altă funcție, iar pe de altă parte pentru că în ultimii ani au apărut deja o serie de studii dedicate acestei categorii.

3. Economia studiului de față nu ne-a îngăduit să urmărim mai îndeaproape evoluția creației orășenești de la început și pînă în zilele noastre. Ceea ce ne-am propus a fost să fixăm în timp apariția acestei creații și să schițăm evoluția ei, legată mai ales de influențele orientală și occidentală. Din cauza întrepătrunderii adînci a celor două influențe, nu am putut ajunge nici la o periodizare clară a creației de care ne-am ocupat.

4. N-am vorbit nimic despre mijloacele de execuție ale lăutarilor orășeni, și mai ales de evoluția armoniei la aceștia, deoarece depășeau cadrul a ceea ce ne-am propus. Problema — ca și toate celelalte menționate — merită o atenție deosebită, un studiu aparte.

Pentru o mai justă înțelegere a creației orășenești de care ne-am ocupat, amintim pe scurt caracteristicile mai pregnante ale creației populare țărănești, pentru ca, în comparație cu acestea, să putem fixa caracteristicile creației orășenești.

I. *Caracteristicile creației populare țărănești*

1. Melodia este creată pentru lungimea versurilor de 8 și 6, respectiv 7 și 5 silabe cînd versurile sînt catalectice. Ambele versuri au structură trohaică.

2. În cîntecul popular țărănesc de origine țărănească nu există amestec de versuri eterometrice, adică alternare de versuri de 8 sau 7 silabe cu versuri de 6 sau 5 silabe, ci se întîlnesc numai versuri de aceeași lungime. Datorită pe de o parte acestui fapt, iar pe de altă parte organizării structurale a melodiei și a ritmului, care se află în strînsă legătură cu structura versurilor, se ajunge la proporții și simetrii pe care rar le întîlnim în creațiile altor popoare. Rîndul melodic — deci fragmentul melodic corespunzător versului — corespunzînd semifrazei, cel mult frazei din melodiile de joc, se constată și aici cam aceleași proporții și simetrii.

3. Marea majoritate a melodiilor au caracter modal, cele cu caracter tonal fiind puține la număr. Ceva mai mult, la baza multor melodii „tonale" țărănești stau scări pentatonice, sau chiar prepentatonice, care-și au originea în rezonanța naturală, așa încît melodiile cu structură net tonală, acordică, sînt în general de proveniență orășenească, sau sînt creații mai recente influențate de creațiile compozitorilor. Subliniem că sistemul modal popular este incomparabil mai bogat și mai variat decît cel folosit în general în creația cultă.

4. Melodiile se grupează — în afară de funcție — după anumite trăsături pregnante, care țin de: a) forma arhitectonică; b) locul cezurilor și al treptelor pe care acestea au loc; c) felul de ornamentare, etc. Aceste trăsături

Scanned with OKEN Scanner

sînt distincte, în bună măsură, de la gen la gen — iar numărul genurilor creației populare este destul de mare — ca și de la regiune la regiune.

5. Înnoirea se face în mod obișnuit prin variere și contaminare, care sînt dictate de conținutul piesei dar și de gustul interpretului, fiind totdeauna în concordanță cu linia de organizare trasată de limbă prin intermediul sistemului de versificație. Aceasta asigură legătura cu tradiția și face ca stilurile să fie mai unitare în cadrul genurilor și al regiunilor.

II. *Caracteristicile cîntecului orășenesc*

1. Folclorul orășenesc se bazează, ca și cel țărănesc — cel puțin acela din categoria de creații de care ne-am ocupat — pe versuri de 8 și de 6 silabe. Considerăm că asemănarea în ceea ce privește structura versificației este unul din punctele cele mai importante care leagă folclorul orășenesc de cel țărănesc, făcînd să prezinte aceeași structură melodică, dacă nu și ritmică. Spre deosebire de sat, orașul prezintă și creații în care versurile de 8 silabe alternează cu cele de 6 silabe. Amestecul de versuri atrage după sine — lucrul este lesne de înțeles — alte simetrii și proporții în forma arhitectonică a cîntecului, în structura melodiei și a ritmului acestuia.

2. În contrast cu melodiile țărănești, cele orășenești sînt mai bogate în moduri cromatice de tip oriental. Sub influența muzicii occidentale, caracterul tonal al melodiilor este predominant.

3. Nu s-ar putea susține — așa cum face Bartók și alții — că în creația orășenească „în stil popular" nu s-ar întîlni decît „indivizi melodici", nu și tipuri și stiluri melodice, deoarece creațiile ce țin de influența orientală sînt foarte unitare. Ceea ce izbește mai mult în folclorul orășenesc — și aceasta alcătuiește, poate, una dintre caracteristicile importante care trebuie reținute — este mobilitatea mare a acesteia în raport cu creația țărănească. Lucrurile devin de înțeles dacă ne gîndim că:

a) Orașele sînt nu numai centre economice și politice, dar și culturale. Aici, curentele și ideile sînt în continuă, uneori și rapidă, schimbare. O dată cu aceasta se schimbă și gustul orășanului.

b) Orășanul este mai individualist — nu ne referim la muncitorii din fabrici, ci la ceilalți orășeni din timpul stăpînirii burgheze — pe cînd țăranul este mai legat de colectivitatea sătească. Chiar dacă un țăran se dovedește a fi o fire independentă pînă la căsătorie, după aceea intră mai strîns în colectivitatea satului care-l silește să adopte o serie de obiceiuri și deprinderi tradiționale, printre care și un anumit repertoriu tradițional. Desigur că niciodată creația satului nu a fost împietrită, ci a evoluat și ea continuu, însă mult mai încet. Datorită acestei evoluții, lente, satul a avut totdeauna timp să asimileze influențele la care a fost supus, pe cînd orașul — excepție face influența orientală care s-a exercitat timp de cîteva secole — nu a avut și se pare că nu va avea.

c) Țăranul este, sau poate fi: creator, interpret și consumator, în timp ce orășanul este în primul rînd consumator, creator fiind mai ales profesionistul și lăutarul, interpret aproape de regulă lăutarul, iar în zilele noastre și radioul, televiziunea și artistul amator sau profesionist.

Scanned with OKEN Scanner

4. Realizarea poetică a creației orășenești este, cel mai adesea, inferioară celei muzicale, iar lexicul și imaginile poetice ne vorbesc limpede de mediul care le dă naștere.

5. Față de durata în timp a marii majorități a creațiilor țărănești, creațiile orășenești se schimbă des. Viața lor scurtă le lipsește de o circulație mai mare care ar putea să le șlefuiască. Dacă totuși unele dăinuie în timp, aceasta se datorește pătrunderii lor largi în repertoriul lăutăresc, în primul rînd în repertoriul de jocuri. În cazul cînd au și text, acesta este schimbat de regulă cu altul acceptat, sau creat de colectivitatea în care pătrunde.

6. O particularitate a creației populare este că textele nu sînt legate neapărat, în cadrul genurilor, de una și aceeași melodie, lucru ce se întîmplă cel mai adesea în creația orășenească în stil popular. S-a întîmplat totuși între cele două războaie mondiale — ba chiar și mai înainte — ca la melodii realizate din punct de vedere artistic să se atașeze texte care lăsau mult de dorit atît din punct de vedere al conținutului cît și al realizării poetice. Subliniem acest lucru pentru că am vrea să nu se judece melodia orășenească după textul cu care circulă la un moment dat, ci numai după valoarea ei artistică. Să ne gîndim, de pildă, la melodia unui joc folosit de G. Enescu în *Rapsodia română nr. 1*, care a circulat cu textul: „La moară" ... Mai amintim că melodia unei sinistre pornografii „Hai zdrîng, zdrîng" este melodia jocului *Țînțărașul*. Exemplele s-ar putea înmulți, referindu-ne atît la trecut cît și la prezent. Din cercetare rezultă că influența nefastă a burgheziei și a mentalității burgheze s-a făcut simțită în măsură infinit mai mare în texte decît în melodii. Cine vrea să se încredințeze de acest lucru, să cerceteze o serie de broșuri de buzunar apărute între cele două războaie mondiale, și care poartă titluri ca: *Cîntece, cuplete și romanțe*, *Cîntece pentru popor*, *Ah, Costică! și alte cîntece de cabaret*, „*Cele mai noi cîntece cuplete și romanțe. Adio Iubito (Adio Muchachos)*", „*Cîntece și romanțe populare*", etc.

7. În cadrul folclorului orășenesc, creațiile lăutărești sînt mai apropiate ca structură de cele țărănești decît cele „în stil popular". Explicația este că lăutarul — indiferent dacă este de „categoria întîia" (cîntă în centrul orașului), sau de a doua (cîntă la periferie) — prin faptul că-și face școala de mic pe creația populară, „deschide ochii" pe aceasta — ca să folosim o expresie populară — deprinde de mic sistemul muzical popular de care nu se rupe total întreaga lui viață.

8. Ritmul, atît în creația orășenească — deci cultă sau semi-cultă — cît și în cea lăutărească, devine metric, deci mult mai puțin variat, mai sărac decît cel popular țărănesc.

Din cele spuse pînă acum, reiese clar — sperăm — ce apropie și ce depărtează cîntecul orășenesc de cel țărănesc. Și acum ne rămîne o ultimă întrebare căreia dorim să-i dăm răspuns, și anume: care este locul folclorului orășenesc în cadrul general al creației noastre populare? Pe scurt, răspunsul ar fi — după părerea noastră — următorul:

Cîntecele și melodiile de dans orășenești sînt create sau acceptate de orășeni în primul rînd, așa cum sînt create sau acceptate de țărani cele care circulă în mediul acestora. În ele se reflectă — atît în ceea ce privește imaginile poetice cît și mijloacele de realizare muzicală — modul de viață orășenesc, întocmai cum cele țărănești reflectă modul de viață al oamenilor de la țară.

Scanned with OKEN Scanner

Orășanul nu aparține unei națiuni iar țăranul alteia, ci uneia și aceleiași națiuni. Ca urmare, creația folclorică orășenească nu poate fi ruptă de marea creație populară românească. Pentru noi, folclorul orășenesc nu este decît o parte componentă a folclorului nostru general, așa cum este și folclorul maramureșan, bihorean, bănățean, oltean etc, dar cel mai mobil dintre toate. Din cauza acestei mobilități, cei ce au văzut și mai văd folclorul ca ceva împietrit resping creația orășenească, susținînd că este străină „sufletului românesc". Acest folclor merită însă aceeași prețuire ca și folclorul țărănesc, tocmai pentru că aparține unor medii care, pe drumul evoluției, al progresului, premerg mediile țărănești ; pentru că contribuie la îmbogățirea și evoluția folclorului țărănesc prin integrarea în această creație.

BIBLIOGRAFIE

S. IOSIFESCU: Probleme privind studierea marxistă a unor curente literare. „Lupta de clasă", Seria a V-a, 11 (1960), Nr. 12: 70—80.

DOINA. Foaie muzicală şi literară. Bucuresci 1884.

I. DIACONU: Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular. Focşani, 1946.

Z. KODÁLY: Muzica populară şi muzica cultă. „Muzica", 5 (1955) Nr. 4: 22—25.

WALTER WIORA: Despre concepţia muzicii populare autentice, în „Journal of the International Folk Music Council, I (1949). Traducere în românește la Institutul de Etnografie şi Folclor

BÉLA BARTÓK: Însemnări asupra cîntecului popular. (Bucureşti) Editura pentru Literatură şi Artă (1956)

Viaţa feudală în Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVII) Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1957.

O. GHIBU: Contribuţii la istoria poeziei noastre populare şi culte. Bucureşti, 1934.

GH. CIOBANU: Un cîntec din colecţia lui Anton Pann. „Revista de folclor", 2 (1957), Nr. 1—2: 149—156.

MACARIE IEROMONAHUL: Irmologhion sau Catavasieriu musicesc. Vienna, 1823. Biblioteca Academiei R.S.R., Ms. rom. Nr. 1691.

ION GHICA: Opere, I. Editura pentru Lit. şi Artă (Bucureşti, 1956). (Clasicii Români).

N. FILIMON: Lăutarii şi compoziţiile lor. În „Buciumul". Bucuresci, 2 (1864), nr. 311, Reprodus de G. Breazul: Patrium Carmen. Craiova, (1941), pp. 292—297.

GH. CIOBANU: Cîntece româneşti inedite de la începutul secolului al XIX-lea, În „Revista de Folclor", 2 (1957) Nr. 4, 77—90.

GH. CIOBANU: Despre aşa-numita gamă ţigănească. În „Revista de Folclor", 4 (1959) Nr. 1—2: 123—146.

POEŢII VĂCĂREŞTI: Viaţa şi opera lor poetică. Ediţie îngrijită de Paul S. Papadopol. Bucureşti (1940). (Clasicii Români comentaţi „Cugetarea").

LOGOFETUL COSTACHI KONAKI: Poesii. Alcătuiri şi tălmăciri. Partea I Iaşi (1886).

ANTON PANN: Cîntece de lume. Bucureşti E.S.P.L.A. (1955)

PANDORA—Tomos A. Constantinopole (1843)

ION CODRU DRĂGUŞANU: Peregrinul transilvan. (Bucureşti) Editura pentru Lit. şi Artă (1956)

N.A. LVOV — I. PRACI: Sobranie narodnîh russkih pesen s ih golosami na muziku. Ed. B.M. Beliaev, Moskova, 1955.

EDUARD WACHMANN: Barbu Lăutarul. Melodii populare române. Bucureşti, (1875).

D. VULPIAN: Musica populară. Romanţe. vol. III. Bucureşti.

I.L. CARAGIALE: Despre literatură. Editura pentru Lit. şi Artă. (Bucureşti, 1956) (Mica bibliotecă critică, nr. 37)

Schulliederbuch. Sammlung von ein — und mehrstimmigen Lieden. Herausgegeben von einer Kommision Breslauer Schulmänner. Zweiter Teil. Lieder für das vierte bis achte Schuljahr. Neunte Auflage Breslau, 1908.

DR. MATHIAS FRIEDWAGNER: Rumänische Volkslieder aus der Bukowina. I Band. Konrad Triltsch Verlag Würburg, 1940 (Literaturhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhanlungen, Herausgegeben von Dr. Driedrich Gennrich, Profesor A.D. Universität Frankfurt A.M. Band V).

Scanned with OKEN Scanner

La présente étude traite de certains aspects du folklore urbain, partie composante du folklore général roumain.

Le chant des villes a pris naissance bien plus tard que celui paysan, au XVIe siècle, en même temps que l'apparition d'un mode de vie spécifiquement urbain. Mais ses traits stylistiques nous sont précisés à peine par la création de la seconde moitié du XVIIIe siècle, car jusqu'à cette époque nous ne possédons pas de documents, soit musicaux, soit littéraires. Les exemples dont l'origine urbaine peut être poussée jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle nous sont donnés par la collection „Cîntece de lume" de Anton Pann.

La structure métrique des vers, constituant les premières sources d'information, est la même que celle des vers populaires paysans, mais le lexique, comme aussi les images poétiques, nous parlent clairement de leur origine urbaine.

L'auteur ne s'occupe dans son étude que des créations qui présentent certains points communs avec la création paysanne; les catégories qui seront analysées sont celles comprenant: a) les créations „en style populaire", tant vocales qu'instrumentales et b) les créations des *lautars*, vocales et instrumentales.

On étudie le problème de l'influence de la musique orientale comme résultat des conditons économiques et politiques des Principautés Roumaines. On remarque parallélement à l'influence turque l'influence grecque, qui atteint son point culminant durant le règne des phanariotes.

Après 1800 on observera le phénomène de l'infiltration de la culture occidentale, comme le résultat de nouveaux facteurs économiques. A ceci contribuera le contact politique commercial et culturel avec la Russie et certains pays de l'Ouest.

Sous l'influence des airs d'opéra et d'opérette, introduites par les troupes étrangères de théâtre, des chansons et surtout des romances, apportées par les armées russes — mais aussi du courant de réveil national et social dont le signal à été donné par le soulèvement de T. Vladimiresco, il apparaîtra chez nous des créations de type occidental.

Le caractère tonal diatonique distingue nettement ces créations de celles précédentes, comme aussi le rythme ternaire, devenu à la mode dans la seconde moitié du siècle dernier. Pourtant, la majorité des pièces présentent un mélange d'oriental et d'occidental. Une autre remarque, se rattachant à la pénétration de l'influence occidentale, concerne l'apparition de la forme couplet-refrain.

Scanned with OKEN Scanner

Dans son étude, l'auteur démontre les caractéristiques pour les créations des *lautars*, ainsi que pour beaucoup de celles d'origine, ou de forte influence orientale.

Les mélodies de danse occupent une place trés importante dans les créations urbaines.

Dans la seconde moitié du dernier siècle ce genre sera aussi traité par les compositeurs. On souligne que toutes les créations des auteurs connus sont dans le style de celles des *lautars*, employant souvent même des motifs et des tournures mélodiques qui ne diffèrent presque en rien de celles des *lautars*.

L'étude ne s'occupe nullement des créations urbaines identiques comme structure musicale et comme images poétiques à celles paysannes, car l'auteur considère qu'elles ne soulèvent aucun problème pour être comprises. Les chants ouvriers révolutionnaires ne sont pas non plus traités, faisant l'objet d'une catégorie à part. On n'a pas parlé des moyens d'exécution des *lautars*, ce sujet dépassant le cadre de l'étude présente qui a été celle de la fixation dans le temps de l'apparition de la création urbaine et de son évolution dépendante des influences orientales et occidentales. A cause de l'inter-pénétration des deux influences, on ne peut parvenir à une périodicité claire de la création qui fait l'objet de cette étude.

Pour une plus juste compréhension de la création urbaine, l'auteur décrira à la fin de son étude les caractéristiques les plus prégnantes de la création populaire paysanne, pour pouvoir, en comparaison avec celle-ci, fixer les caractéristiques de la création urbaine.

La création folklorique urbaine ne peut être détachée de la grande création populaire roumaine. Le folklore urbain n'est qu'une partie composante du folklore général roumain tel que le folklore de Maramureş, de Bihor, du Banat, d'Olténie, etc., mais le plus mobile d'entre tous. A cause de cette mobilité, ceux qui ont vu et voient encore le folklore comme quelque chose de pétrifié repoussent la création urbaine, soutenant qu'elle est étrangère à l'âme roumaine.

Mais ce folklore mérite la même appréciation que le folklore paysan, justement parce qu'il appartient à des milieux qui, sur la route de l'évolution, du progrès, devancent les milieux paysans, parce qu'il contribue à l'enrichissement et à l'évolution du folklore paysan par l'intégration dans cette création.

Scanned with OKEN Scanner

Traian Mîrza

SIMETRIA DE OGLINDĂ ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

Scanned with OKEN Scanner

Opera de artă, cultă sau populară, își datorește viabilitatea, acceptarea celor care o preiau, atît *mesajului său de idei* cît și *realizării artistice*. La drept vorbind, anumite mijloace compoziționale, anumite procedee stilistice, pot constitui mesajul artistic al unei opere ce poate fi uneori chiar conținutul ei.

Folclorul românesc nu este, nici el, lipsit de un astfel de mesaj, deseori abia întrevăzut și pe care numai analiza minuțioasă ori intuiția unui geniu îl pot descoperi; căci o dată cu bogăția de conținut a creațiilor sale artistice, poporul și-a făurit și un sistem de procedee compoziționale, pentru ca în acord cu înclinația sa pentru frumos să dea expresie stilistică „populară" gîndurilor și sentimentelor ce-l animă (1,25)*. În laboriosul proces al creației prin variante, șlefuitorii de peste veacuri ai temelor și creațiilor folclorice aflate în circulație, au elaborat desigur numeroase procedee de acest fel. Dintre acestea, studiul de față se ocupă doar de unul, care pentru o artă ca muzica — cu modul său specific de desfășurare în timp și de percepere auditivă — este mai puțin propriu: acela anume al organizării sunetelor de înălțimi, durate și intensități diferite, iar în cazul poeziei cîntate a unor versuri, cuvinte, silabe, vocale, în chipul efectului de oglindă.

Deși mai ascuns unei perceperi auditive, acest mod de organizare nu a scăpat totuși analizelor migăloase și spiritului de observație ascuțit al unor cercetători de prestigiu ca G. Breazul, S.V. Dragoi, ca și al altora care, fie că îl menționează doar accidental (5; 7), fie că îl analizează în cîte un element al cîntecului (1; 3; 9), sau — cum procedează S.V. Dragoi — îi consacră chiar un studiu special (6).

Interpretările ce i s-au dat sînt și ele diferite, potrivit unghiului din care este el privit, a elementului și dimensiunii în care este sesizat. G. Breazul, de pildă, care semnalează (cel dintîi) în cîntecul nostru popular motive metrice și ritmice ce se orînduiesc în felul simetriei formate de un obiect și imaginea lui proiectată în oglindă, consideră acest aspect ca unul ce „*imprimă melodiei un prețios element al formei sub care apare muzica românească, diferențiind-o și caracterizînd-o față de idiomele muzicale ale altor popoare*". (3,66—68). (subl. ns. T.M.). În alte accepțiuni, același mod de organizare este înfățișat ca unul ce îndeplinește un *rol structural* în alcătuirea strofelor poetice (1) sau a celor muzicale (9), ca una din multiplele *posibilități de transformare a materialului sonor* în procesul intim dar complex al creației populare (4; 6), sau și ca un procedeu cu funcții și rosturi multiple, între care și acela de o anumită *expresivitate* (7). Dintre punctele de vedere exprimate în legătură cu acest aspect, procedeu, se impune de asemenea atenției unul care, prin problematica ce o ridică, are, în stadiul actual al cercetărilor etnomuzicologice, o adevărată

* Cifra primă din paranteză trimite la autorul și lucrarea de la numărul respectiv al bibliografiei; cifra după virgulă, la pagina care cuprinde ideea, citatul, expresia dintre ghilemele sau numărul vreunui exemplu; punctul și virgula dintre cifrele din paranteză arată autori diferiți.

Scanned with OKEN Scanner

valoare programatică. Compozitorul L. Comes își pune — după cîte știm, tot pentru prima oară — întrebarea, cu subînțeles răspuns afirmativ, dacă *„simetria prin inversare, sau în oglindă ... nu dezvăluie trăsături ale imaginației artistice comune cu cele conținute în țesăturile populare, desenele și încrustările în lemn?* (4,22) întrebare care — cu temei putem bănui — țintește mai departe, pentru afirmarea acestui procedeu ca unul ce se manifestă unitar în întreaga creație artistică a poporului nostru, iar în cîntecul popular în toate elementele sale structurale. Deosebit de modul cum această problemă se pune în cazul creațiilor folclorice, ea este legată implicit în altă problemă încă puțin dezbătută în teoria generală a diferitelor arte, aceea a transferului unor posibilități de expresie, a unor aspecte și principii dintr-un anumit domeniu al artei în altul. Caracterul și profilul lucrării de față fac inoportună o dezvoltare pe această temă [1], dar dintr-un motiv de ordin metodologic important pentru noi, o cît de succintă explicație se impune.

Trebuie deci precizat că cel dintîi, ca cel mai propriu domeniu de aplicare a simetriei prin inversare, sau în oglindă, a fost domeniul artelor plastice și îndeosebi arta ornamentală aplicată. Căci ține de însăși natura specifică, de modul de realizare și de percepere nemijlocită a diferitelor arte, o proprietate elementară a expresiei lor — a artelor plastice — de a oglindi în modul cel mai direct — și ele în primul rînd — aspectele vizibile, spațiale, din realitatea înconjurătoare, iar a artelor temporale — dinamica — de a oglindi în modul cel mai direct — și ele în primul rînd — fenomenele și procesele în mișcare [2]. Dar ca produse ale aceleiași activități omenești și în tendința de a-și spori obiectul de oglindire, diferitele arte și-au împrumutat mereu posibilitățile și principiile ce le sînt proprii fiecăreia. Undeva însă, pe anumite trepte a dezvoltării lor și în anumite ambiante artistice, acest schimb este mai evident.

În ceea ce privește creația folclorică, sînt de amintit cîteva condiții specifice care — pe lîngă altele de o valabilitate generală — pot explica posibilitatea și chiar realizarea unui atare schimb.

Ne gîndim bunăoară la faptul că în anumite locuri, și mai cu seamă acolo unde sînt păstrate genuri străvechi, sînt păstrate totodată și urmele asocierii *sincretice* de odinioară, ce amintesc de acel stadiu primar de nediferențiere a artelor, cînd muzica, de pildă, era concepută ca ceva material, palpabil, ca ceva de domeniul dansului, ceea ce permitea în fapt o *reprezentare plastică* a ei. [3]

Considerăm apoi că în același sens nu este lipsită de consecințe practice împrejurarea destul de frecventă în rîndul talentaților din popor, cînd

---

[1] Unele idei în legătură cu această temă sînt cuprinse și în comunicarea subsemnatului: *Despre natura și specificul muzicii*, prezentată în cadrul sesiunii științifice din 1960, a cadrelor didactice din Conservatorul „G. Dima" Cluj.

[2] Această proprietate elementară a expresiei lor nu împiedică totuși diferitele arte să oglindească și aspecte ce le sînt mai puțin proprii. Muzica, de pildă, poate reda, cu ajutorul unui sistem de simboluri, aspecte ce țin de lumea vizualului, de spațialitate, ca de pildă apropierea și depărtarea (prin intermediul intensității) ș.a.m.d.

[3] Vezi A. Losev: *Estetica muzicală antică*. Probleme de muzică, 1963, nr. 3, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

același ins este executantul (interpretul) și creatorul unor produse artistice ce țin de domenii diferite (creații poetico-muzicale, ceramică ș.a.).

Ține și de specificul *creației prin variante* ca „artistul din popor, liric sau plastic, să nu inventeze tema cu fiecare piesă, căci asta — după cum se exprimă cad. G. Călinescu, pe care-l citățm — ar implica o risipire a forței creatoare. Subiectul este definit după îndelungi șlefuiri și eliminări. Creatorul, ușurat de grija născocirii întregului, își pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanței de culoare și sunet [1].

La rîndul său, S.V. Dragoi vorbește despre o *dialectică* a creației populare, potrivit căreia „*un element se realizează calitativ în alt element*“ (6,22) (subl. ns. T.M.). Dacă la toate aceste condiții specifice creației populare adăugăm și o *ambianță artistică* cum e cea populară românească, impregnată puternic de o *artă ornamentală prin excelență geometrică*, vom înțelege cum ochiul atent, sensibilitatea și iscusința șlefuitorilor de creații aflate în circulație au favorizat în mod deosebit realizarea — pe lîngă alte aspecte subtile din structura cîntecului popular — a acelora care dau efectul de oglindă, atît de frecvent în arta noastră populară aplicată. În aceeași ambianță artistică ce se caracterizează în planul artelor dinamice (deseori sincretice) printr-o pregnantă ritmicitate, s-a realizat de altfel și o artă ornamentală pentru care se spune că *ritmul devine prin el însuși o decorație* [2]; căci în stilul eminamente geometric, în repetarea și alternanța figurilor și motivelor de o simplitate înadins voită, se realizează într-adevăr un efect dinamic ce asigură ornamenticii populare românești un ritm plin de mișcare și varietate care evită monotonia.

Cu aceste aspecte proprii creațiilor artistice populare românești, adică *ritmicitate în arta aplicată și simetrie prin inversare în structura cîntecului*, avem astfel nu numai dovada unui schimb reciproc al posibilităților de expresie ce aparțin unor domenii de arte diferite, ci totodată și ilustrarea a ceea ce s-a anticipat: *caracterul unitar al imaginației și realizărilor artistice ale poporului nostru.*

Din situația că avem de a face cu un aspect care ține principial de lumea vizualului derivă și denumirea lui diferită, atunci cînd este sesizat în structura cîntecului popular; de aici și necesitatea unor ultime precizări, în a căror lumină își pot afla justificarea și circumstanțele ce uneori se cuvin.

Într-o strictă aplicare a unei tehnologii științifice, denumirea aspectului în discuție nu poate fi decît aceea de *simetrie* (de la grec. *syn* = cu, împreună, *metrom* = *măsură*) și care înseamnă: *raportul dintre două figuri, sau dintre două jumătăți ale unei figuri care sînt situate în așa fel încît una din ele apare ca și cum ar fi o reflectare în oglindă a celeilalte* [3]; sau și: *orice transformare punctuală, congruentă a unei figuri în ea însăși* [4]. Cu înțelesul său strict etimologic, simetria desemnează deci cu prioritate aspecte, forme ale obiectelor dispuse

---

[1] vezi: „Contemporanul“, nr. 46 (735), 11 XI. 1960, 3 cit. după Al. Amzulescu (1,23).

[2] Barbu Slătineanu — P. H. Stahl — Paul Petrescu. Arta Populară în R.P.R. Ceramica, E.S.P.L.A., 1958, p. 79.

[3] cf. G. Goian, *Însușirea terminologiei științifice*. Editura de stat didactică și pedagogică, București, 1961, p. 114.

[4] cf. Tiberiu Roman, *Simetria*. Editura Tehnică, București, 1963, p. 6—7 (vezi și definiția c. pag. 11).

Scanned with OKEN Scanner

în spațiu și perceptibile prin văz (frunze, cristale, corpul omenesc, artele plastice).

Prin extensiune însă termenul desemnează și: *ordine*, *proporționalitate*, *regularitate*, *egalitate*, însușiri ce sînt proprii de acum și fenomenelor care se produc în timp, ca atare și artelor sonore și de percepere auditivă ca muzica și poezia. Și pentru că în cazul acestor arte care-și organizează imaginea pe baza cronologiei o inversare ca în oglindă a componentelor lor este mai anevoios de sesizat auditiv [1], înțelesul cel mai comun al simetriei din artele sonore este tocmai cel din urmă. Simetria din poezie este dată adică de egalitatea strofelor, de aceeași dispunere a rimei, ș.a.m.d.; în muzică simetria este expresia *egalității* între părți, a repetării și succesiunii unor motive. Mai mult, pentru unii autori care văd simetria din muzică în simpla *repetare* și succesiune a unor motive, în *egalitatea* părților constitutive ale unei compoziții, o inversare ca aceea a imaginii de oglindă (care în sensul etimologic, este tocmai simetria), trece drept *asimetrie* (6, 21) (subl. ns. T.M.). Echivocul creat de această diversitate de înțelesuri pledează astfel pentru folosirea unui termen ca *simetria de oglindă* [2] care, deși pleonastic (în raport cu înțelesul etimologic) este totuși mai concis.

Făcînd această precizare subliniem însă că dincolo de înțelesurile cu care cercetătorii noștri încarcă noțiunea simetriei, ei au relevat tocmai ceea ce pare mai ascuns în structura cîntecului popular, ceea ce este mai puțin sesizabil auzului: efectul de oglindă.

Prin însăși definiția sa, simetria presupune cîteva componente ale ei: *un obiect*, *o axă* de simetrie și *oglindirea* obiectului. Axa de simetrie poate fi *concretizată* ictic (deci materializată) ca în formulele $a — a — a$ sau $a — b — a$, ori numai *subînțeleasă*, ca în a : a, *aa : aa*. În contexul simetric, axa concretizată ictic poate fi un component *identic* cu obiectul și oglindirea lui ca în $a — a — a$, unul *înrudit* ca în $ab — b — ba$, sau un component *contrastant* ca în $ab — c — ba$. La rîndul lor, obiectul și oglindirea sa pot fi fiecare cîte o entitate simetrizată, ca în $aba — c — aba$, sau pot fi componentele unei sinteze simetrice, ca în $abc — d — cba$.

Cu această varietate de forme, simetria de oglindă apare în cîntecul popular românesc accidental sau sistematic, afectînd un element sau altul, dar și pe mai multe deodată, la dimensiuni din cele mai diferite: celulă, formulă, rînd melodic (sau rînd de vers), structura strofei întregi, ținînd seama în măsură mai mare sau mai mică de ceea ce pentru cîntecul popular apare ca normă, lege și în limitele impuse de natura, specificitatea fiecărui element în parte.

Căutînd să prezentăm în continuare simetria de oglindă în toate elementele cîntecului popular și — pe cît permit cercetările de pînă acum — într-o sistematizare a multitudinii aspectelor sale în cadrul fiecărui element facem și cuvenita precizare că studiul de față insistă, nu asupra tuturor aspec-

---

[1] Pentru muzică și poezie sesizarea acestei reversibilități a fost desigur considerabil ușurată o dată cu fixarea lor în scris.

[2] Cu acest termen este folosită și de G. Breazul (3,68).

Scanned with OKEN Scanner

telor posibile şi existente, ci asupra acelora care par mai semnificative şi în măsură să explice specificul aplicativităţii acestei simetrii în folclorul românesc.

A. *Simetria de oglindă în poezia populară cîntată*

Ca obiect al simetriei de oglindă în poezia nostră populară cîntată apar:
a) *versuri* în cadrul pseudo-strofei;
b) *cuvinte* repetate în cadrul pseudo-strofei;
c) *rimele* unui şir de versuri şi
d) *vocalele* de sub accentul metric dintr-un vers sau şir de versuri.

a) După cum este ştiut, marea majoritate a versurilor populare româneşti destinate cîntării nu se grupează în unităţi superioare după vreo cerinţă formală, cum e strofa, ci ele se succed fără întrerupere, pînă ce poezia se epuizează. Dacă — în acest caz — există totuşi o grupare, aceasta este după înţelesul gramatical, după fraze, şi care într-o poezie poate însuma un număr variabil de versuri. C. Brăiloiu sesizează însă în poezia populară cîntată şi cîteva combinaţii simetrice cărora le dă numele de *pseudo-strofe* (pseudo-strofe, pentru că arhitectura muzicală nu ţine seama de ele) precizînd însă că, „la drept vorbind, nu există pseudo-strofă decît cînd la simetria formei se suprapune şi o simetrie stilistică" (2, 53). O atare simetrie este înfăţişată, de pildă, de versurile unui cîntec nou:

Ca şi-aiastă veselie	a ↑
Nu s-o pomenit să fie	b |
Pîn-amu-n gospodărie	c |
Nu s-o pomenit să fie	b |
Ca şi-aiastă veselie	a ↓

(200 C.D. nr. 197)

unde faţă de un vers axă (c) celelalte sînt orînduite proporţional invers, adică în chipul simetriei de oglindă.

Un aspect similar îl prezintă şi pseudo-strofele unor colinde cu refren în care acesta din urmă se constituie (în timpul cîntării) ca axă numai faţă de versul precedent şi cel următor lui:

Ce soare răsare	Soare-mi răsăre-re
Dis de dimineaţă	*'n fereastră love-re*
Iai domnului doamne	*Iai domnului doamne*
Dis de dimineaţă	*'n fereastră love-re*
De la ceastă casă?	Masă-ngălbene-re

(Dragoi. 303 col. nr. 193)

Scanned with OKEN Scanner

b) Pe lîngă o *simetrie a versurilor*, unele texte de colinde prezintă în plus şi o *simetrie a cuvintelor repetate* ca :

D-într-un corn de masă
Da *şade*-mi mai *şade*
Iai domnului doamne
Da *şade*-mi mai *şade*
Spicu grîului
Şi-al treilea corn*u*
Da *şade*-mi mai *şade*
Iai domnului doamne
Da *şade*-mi mai *şade*
Floarea vinului

(Dragoi. 303 C.m. 193)

În aspecte mai variate, cuvintele repetate (uneori cupluri de cuvinte repetate) abundă în poezia lirică unde — după cum arată Al. Amzulescu — ele au rolul de a sublinia unitatea de conţinut a imaginii poetice în trecerea versurilor de la o rimă la alta (1,15—16). După poziţia în pseudo-strofă a acestor cuvinte, cu vădit rol structural, acelaşi cercetător distinge cîteva *formule de legătură* şi a căror denumire (deseori dublă) este sugerată de grafia poetică. Dăm mai jos cîteva din aceste formule (exemplele provenind uneori şi din alte surse):

Formula de conexiune, sau în *C :*

Să-nvîrt ochii roată
Să văd lumea toată
Să văd a mea ţară
Dulce sau amară

(1, 20)

Formula de legătură în diagonală, sau în *Z :*

Munte, munte piatră seacă
Lasă voinicii *să treacă*
Să treacă la ciobănie
Să scape de cătănie.

(200 C.D. nr. 115)

Formula de legătură în *X :*

Unu vine, unu mere
Unu pe mine mă cere
Unu mere, unu vine
Unu m-a lua pe mine

(1, 23)

Alte cîteva formule de legătură apar mai rar sau sînt combinaţii ale celor de mai sus (1). Privite însă în ansamblul lor, trebuie observat că întrucît este vorba de o imagine artistică organizată pe baza cronologiei (cum este şi imaginea poetică) nu orice combinaţie de cuvinte repetate dă o simetrie de oglindă

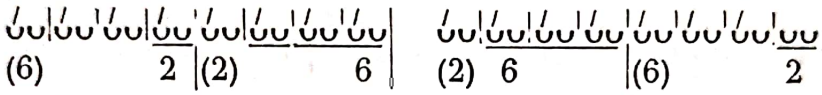
Scanned with OKEN Scanner

reală, ci aceasta este adesea sugerată — în condiţiile scrisului — doar de grafia poetică (cu versuri scrise unul sub altul). Aşa de pildă versurile:

Pe de-asupra casei *mele*
Trece-un *stol de rîndunele*
Da nu-i *stol de rîndunele*
Ci sînt dragostele *mele*

(1, 22)

cu o dublă simetrie grafică dată de poziţia cuvîntului repetat „mele" şi de repetarea cuplului „stol de rîndunele", în timpul rostirii nu mai dau un efect de oglindă veritabil, pentru că distanţa (exprimată prin numărul de silabe) dintre primul „mele" şi primul „stol de rîndunele" nu este egală cu distanţa dintre al doilea „stol de rîndunele" şi ultimul „mele", ceea ce rezultă şi din schema de mai jos (unde semnele de silabe subliniate închipuie cuvintele):



Simetria de oglindă a acestor cuvinte repetate este deci cronologic aparentă.

c) Pe lîngă simetria de oglindă a cuvintelor repetate, unele pseudo-strofe aduc în plus şi o *simetrie de oglindă a rimelor*, sau — în cazul unui amestec de rime masculine şi feminine — mai evident o simetrie a vocalelor accentuate din aceste rime [1], ca în exemplul de mai jos:

Bate, doamne, pe *mîndra*	a
Mîndră u-o făcut mă-sa	a
Nici îi mare, nici îi mică	i
Numa cum îi mai voinică	î
Nici îi mică, nici îi mare	a
Numa cumu-i, mîndră tare	a

(19)

Simetria de oglindă a rimelor (sau a vocalelor accentuate din ele) pare să aibă însă o frecvenţă mai însemnată în rîndul genurilor care favorizează ca metru al versurilor tripodia pirică (versul de 6, respectiv de 5 silabe). Dintr-un cîntec al datinilor de primăvară ne vin, de pildă, versurile:

Nevastă făleaţă	(e)	a
Unde ţi-i bărbatu?		a
Sus la Hoedin		i
După buţi de vin,		i
Caru s-o-mburdat		a
Buţile s-o spart		a
Vinu s-o vărsat		—

(19)

[1] În mod frecvent, accentele metrice din rimele versurilor populare destinate cîntării coincid cu accentele vorbirii obişnuite.

Scanned with OKEN Scanner

iar dintr-un cîntec de şezătoare, următoarele versuri:

D-ale maica mea	a
Cum n-oi lăcrima?	a
Că m-o şi cerut	u
Fecior de-mpărat	a
Şi tu nu m-ai dat	a

(19)

Pot fi întîlnite uneori mici sinteze de rime simetrizate (ori de vocale accentuate din acestea) a căror repetare în terminaţiile versurilor următoare dau sinteze şi mai cuprinzătoare, de regulă retrogradabile. Un asemenea aspect îl prezintă fragmentul de mai jos, care ne vine dintr-o versiune colind a *Mioriţei*

Întorcu-se-ntorc	o
Trei păcurărei	e
La trei stîni de oi	o
Doi îs frăţişori	o
Unu-i strinăşel	e
Cei doi frăţişori	o
Ei se voroveau	—
etc.	

(19)

Prezenţa simetriei de oglindă a rimelor în genurile care favorizează ca metru tripodia pirică este ilustrată şi de recentul şi documentatul studiu „Mioriţa" de Adrian Fochi, din care redăm combinaţiile de rime de mai jos (exprimate de autor prin litere în ordine alfabetică):

a	a	a	a	a	a	a
b	b	a	a	a	a	a
b	c	b	b	a	a	b
a	b	b	b	b	b	c
	a	a	b	a	b	d
		a	a	a	a	c
			a	a	a	b
					a	a
						a

(7, 342)

Pentru valoarea pe care o are simetria de acest ordin merită să reţinem observaţia aceluiaşi autor că în vreme ce cele mai multe din combinaţiile de mai sus apar în baladă ca un joc al rimelor în jurul unui vers pivot, combinaţia *a b b a* intervine în mod constant în legătură cu *tema alegerii* (de către cio-

ban a) *locului* (său) *de îngropare*. Observaţia ni se pare cu atît mai semnificativă cu cît — vom vedea mai încolo — cîntecele noastre rituale de înmormîntare prezintă şi ele în structura lor ritmică o riguroasă simetrie de oglindă.

d) Deosebit de simetriile vocalice din terminaţiile de versuri sînt altele în care vocalele accentuate [1] ce se interraportează în felul simetriei de oglindă se găsesc la început sau la mijloc de versuri. Din rîndul exemplelor ce pot ilustra acest aspect dăm doar unul, semnificativ şi el prin multiplicitatea altor aspecte cărora cel amintit le este asociat:

	1	2	3	4
Legăna-m-aş *legăna*	e	a	e	a
Cum se *leagănă frunza*	u	ea	ă	a
Frunza se *leagănă*-n vînt	u	e	ă	î
Eu mă *leagăn* la pămînt	e	ea	e	î

(19)

Se poate observa în acest exemplu rezultatul unui foarte subtil şi complex proces de creaţie relevată pe rînd de: simetria de oglindă a vocalelor de sub accentul metric din coloanele 1 şi 3, de o aproximativă consonanţă a vocalelor ce alternează în coloana 2, de consonanţa vocalică a rimelor (împerechiate), cărora li se suprapune o dublă simetrie a unor cuvinte repetate, respectiv *formula în Z* în care apare cuvîntul „frunză" şi *formula în T* în care apare cuvîntul ce exprimă ideea de legănat (adică în extremităţile primului vers şi la mijlocul celorlalte trei versuri). În faţa unei astfel de realizări ne putem întreba pe bună dreptate dacă, din punct de vedere formal, această pseudostrofă este expresia unei simetrii stilistice de ordin pur geometric, a unei muzicalităţi anume căutate sau dacă este şi una şi alta?

În procesul complex şi îndelungat al creaţiei prin variante, versificatorii populari au realizat şi alte mostre de înaltă măiestrie artistică, cum sînt simetriile de oglindă de o şi mai evidentă muzicalitate, realizate prin plasarea la intervale de timp mici a vocalelor armonizate de sub accent şi aceasta, fie în cîte un vers răzleţ din cuprinsul unei poezii:

T*oa*tă l*u*mea *u*mblăt*oa*re
oa u u oa
←——— ———→

(17, 56)

[1] Avem în vedere în aceste cazuri accentele metrice ale schemelor proprii versurilor populare româneşti, respectiv: tripodia pirică şi tetrapodia pirică. Nu excludem însă cazurile în care şi accentele vorbirii obişnuite se organizează în chipul simetriei de oglindă. Nu excludem nici posibilitatea unei alternanţe între rostirea dialectică şi cea literară a unor vocale (ca de exemplu: *pă* mine—*pe* mine, *să* duce—*se* duce, *să-şi* facă *şi-şi* facă etc.) fenomen frecvent astăzi la purtătorii de folclor şi care poate favoriza astfel sau, dimpotrivă, poate ascunde ori deforma simetrii de acest aspect.

Scanned with OKEN Scanner

fie şi în mod sistematic, în versurile unei poezii, mai frecvent în cele penta şi hexasilabice:

Şi m-am întîlnit	i	î	i
Cu un prins venit	(u)	i	i
Şi el mi-o grăit:	i	o	i
—Ce coţi fata me?	e	a	e
—Nu cumva ai văzut	u	a	u
Nu ai cunoscut	u	u	u
Mîndru flăcăuaş	←———	———	→
etc. ...			(17, 64)

Cu exemplul de mai sus ne aflăm iarăşi în apropierea complicatului şi încă nedesluşitului proces de creaţie artistică populară; căci simetriile de oglindă de ordinul vocalelor de sub accent din fiecare vers, aparent disparate, sînt aduse totuşi într-o unitate superioară a cărei liant principal se impune a fi *principiul unei descendenţe*[1] ce se vădeşte în acest caz în treptata trecere de la timbruri vocalice predominant luminoase (i) din primele versuri, la timbruri rotunde (o) şi intermediare (a) în versurile de mijloc, pentru a încheia cu timbruri predominant întunecoase (u). Sugestia acestei descendenţe a timbrurilor vocalice pare, de altfel, să fie dată de însuşi conţinutul emoţional al poeziei. Nefiind încă sesizat în poezia noastră populară, aspectul se impune — credem — ca unul ce merită osteneala unor cercetări mai amănunţite.

Vrednice de luat în seamă sînt — în fine — şi acele combinaţii care aduc cîteva versuri (tot penta şi hexasilabice) într-o sinteză superioară pur simetrică.

D*ea*lul M*o*hului / Umbra sn*o*pul*u*i

(ea) o u u o u

(16, nr. 131)

sau:

La drumul de plai / La-un fecior de crai / Să te ducă-n rai.

a u a a o a ă u a

(10, vers 297—300)

şi care într-o altă înfăţişare grafică

a	u	a
a	o	a
ă	u	a

prezintă: o simetrie de oglindă pe dimensiunea orizontală la fiecare vers, o simetrie de oglindă pe verticală la fiecare coloană, una în formă de cruce pre-

[1] Principiul este sesizat şi în cîteva aspecte structurale ale cîntecului popular românesc: o descendenţă a caracteristicilor modale în modulaţii, o descendenţă a profilului melodic ş.a.m.d.

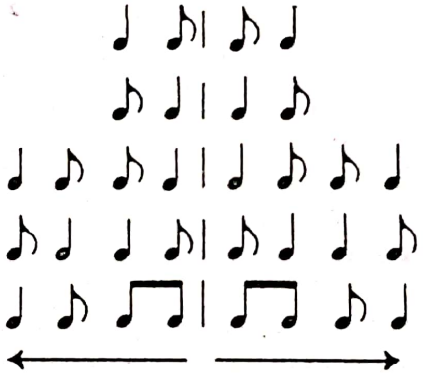
Scanned with OKEN Scanner

cum şi alta în X. Identificarea acestei simetrii în frecventele motive geometice din arta noastră populară aplicată scuteşte de orice alt comentariu.

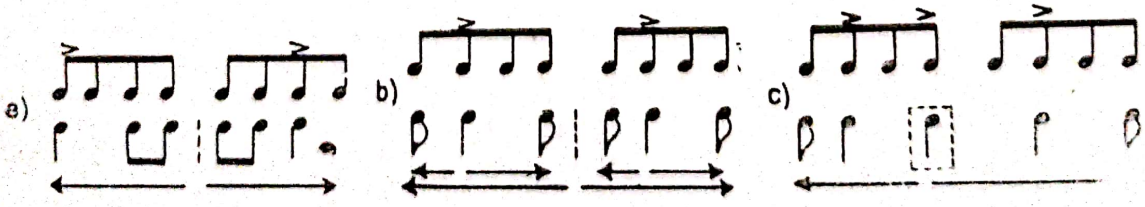
B. *Simetria de oglindă în ritmul cîntecului popular*

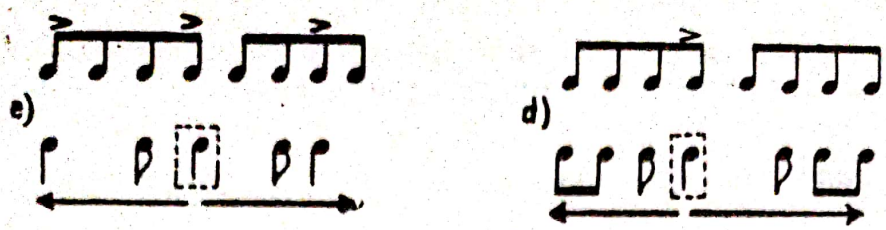
Ritmul, element comun al creaţiilor poetico-muzicale, muzical-coregrafice sau şi muzical-poetic-coregrafice, apare structurat în cîntecul nostru popular — ca urmare a unui străvechi şi îndelungat sincretism — cînd de elementul vers şi metrica sa, cînd de dans. În virtutea acestui fapt şi modul de realizare a simetriei de oglindă este întrucîtva diferit de la o categorie de creaţii la alta.

Pentru categoria de cîntece în care rolul de structurare a ritmului (în celule, formule, rînd melodic) îl are versul cu metrul său, numărul timpilor ritmici care se organizează în chipul simetriei de oglindă se acoperă cu numărul silabelor ce alcătuiesc metrul de bază (piricul), multiplii lui şi versul întreg (respectiv: două, patru, şase, opt silabe). Simetriile de oglindă realizate la aceste dimensiuni nu au de regulă axă concretizată ictic, iar componentele lor sînt celule bisilabice sau formule tetrasilabice:



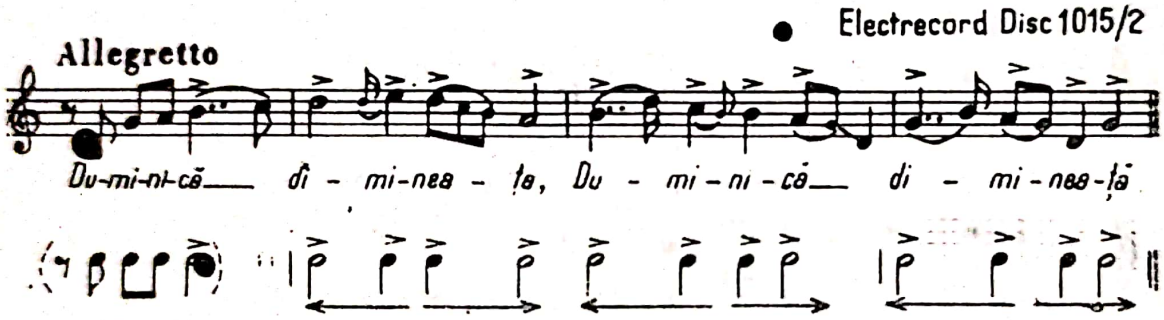
Acolo însă unde ritmul muzical este structurat de ritmul coregrafic, numărul timpilor ce alcătuiesc simetria este mai variat (3, 4, 5, 6, 7, 8), simetriile apar frecvent şi cu axă concretizată, iar celelalte componente întrunesc şi număr impar de timpi. De regulă, fizionomia unor formule este aici una derivată şi rezultată din contopirea unor timpi simpli într-unul cu o durată dublă. Din multiplele formule care derivă pe această cale unele prezintă în fizionomia lor o simetrie de oglindă, ca:





O seamă de cîntece, cum sînt numeroase colinde şi cîntecele altor genuri înrudite, au însă particularitatea de a îmbina formule, respectiv modul de realizare şi aspecte ale simetriei de oglindă şi dintr-o categorie şi alta din cele arătate mai sus [1].

O dată cu aceste consideraţii se poate constata că o serie de formule ritmice prezintă o simetrie de oglindă în propria lor fizionomie. Simpla repetare a acestora dă la rîndul ei sinteze de simetrii ce se pot întinde peste un rînd sau structura întregului cîntec. Or, în situaţia unei mari bogăţii de formule ritmice, cum este cea din folclorul românesc, o astfel de simetrie poate fi considerată doar ca una din multiplele posibilităţi de combinare între ei a timpilor ritmici, după cum repetarea lor este de asemenea un procedeu de cea mai largă aplicare în muzică. Folclorul nostru dovedeşte însă că dincolo de o combinare a timpilor într-o formulă oarecare, ei se interraportează şi în alt mod, ca în:



unde accentuarea fiecărui timp ritmic (pătrime şi doime) impune considerarea, nu atît a formulei aparent coriambice (în care accentul ar reveni numai timpului ritmic cu durată mai mare), ci a fiecărui timp şi a mai multora în interraportarea lor simetrică.

Pe lîngă sintezele simetrice care au drept componente formule ce prezintă simetria în propria lor fizionomie, în folclorul nostru abundă acele sinteze în care simetria de oglindă este rezultatul reversibilităţii, a inversării ordinei componentelor de simetrie, a recurenţei. Prin recurenţă, celulele şi formulele

[1] Asupra acestor probleme a se vedea documentatele studii ale lui Gh. Ciobanu: a) *Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor*. Revista de Etnografie şi folclor, 1964, nr. 1; b) *Raportul structural dintre vers şi melodie în cîntecul popular romînesc*, Rev. de Folclor 1963, nr. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

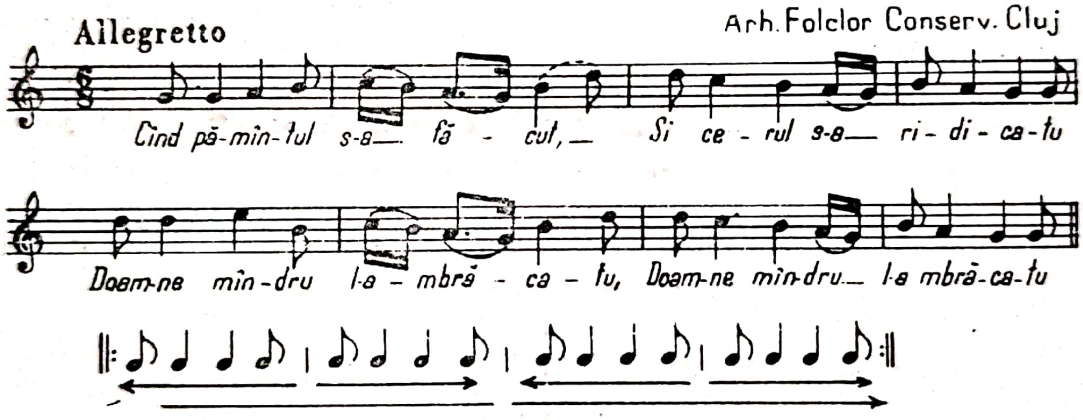
care prezintă deja simetria în fizionomia lor devin tot ele însele ; în terminologia lui O. Messiaen [1], ele sînt ritmuri *retrogradabile :*
pe cînd altele, prin recurență, se transformă în antipodul lor și sînt astfel *neretrogradabile*, ca :

unde dactilul devine anapest
peonul 1 devine peon 4, etc.

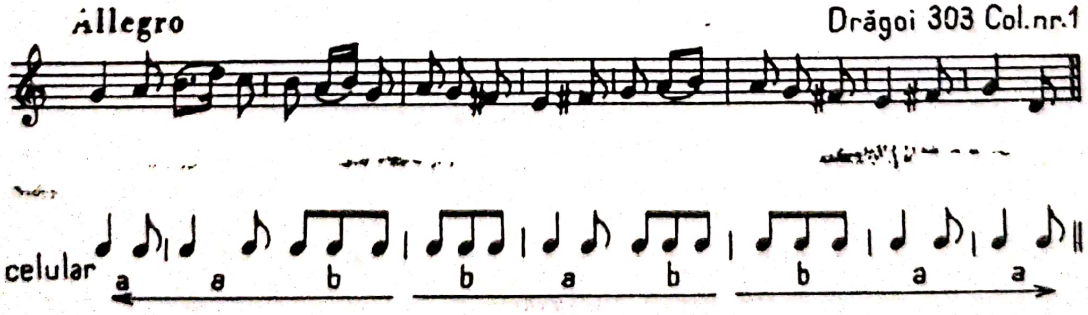
Este de observat însă că sintezele simetrice imediat superioare, rezultate prin recurența formulelor neretrogradabile, sînt la rîndul lor retrogradabile.

În ritmul muzicii populare românești recurența poate afecta :

a) Ordinea timpilor ritmici înșiși, ceea ce dă de fapt aspectul retrogradabil al formulelor, și avem astfel de a face cu o simetrie de oglindă de *ordinul timpilor ritmici*, pentru care dăm exemplul :

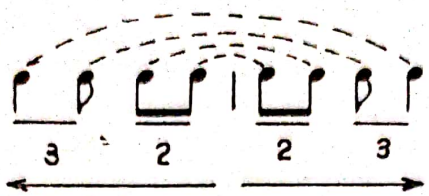


b) Ordinea celulelor ritmice diferite dar de aceeași categorie metrică și care dă o simetrie de *ordin celular*, ca în :

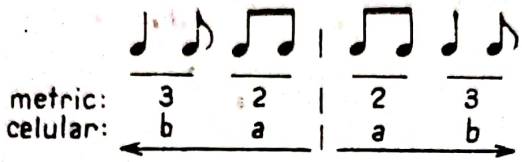


[1]) O. Messiaen. *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1944.

c) Ordinea grupărilor metrice diferite și care dă o simetrie de oglindă de *ordin metric*. Acest ordin poate să cuprindă unul sau altul din cele de mai sus, respectiv o recurență de ordinul timpilor ritmici, ca în:



sau o recurență și de ordin celular:

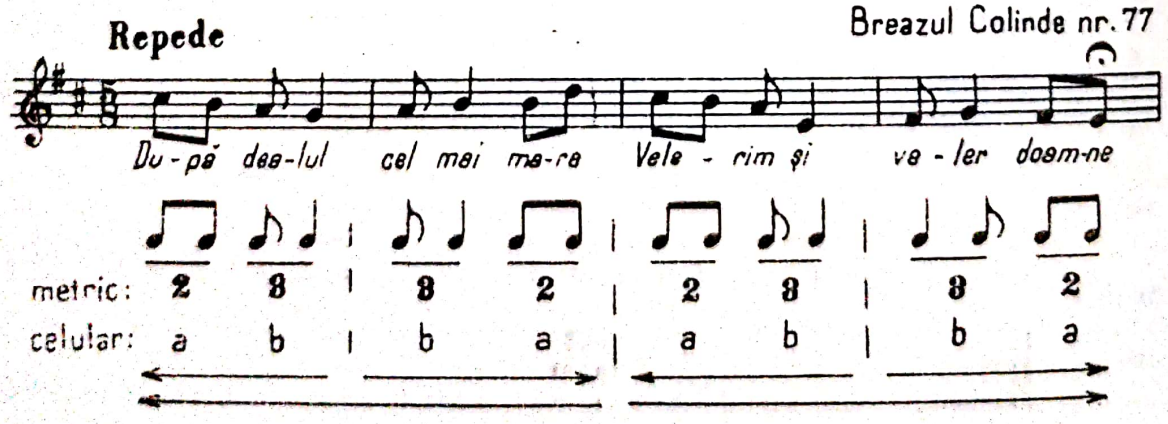


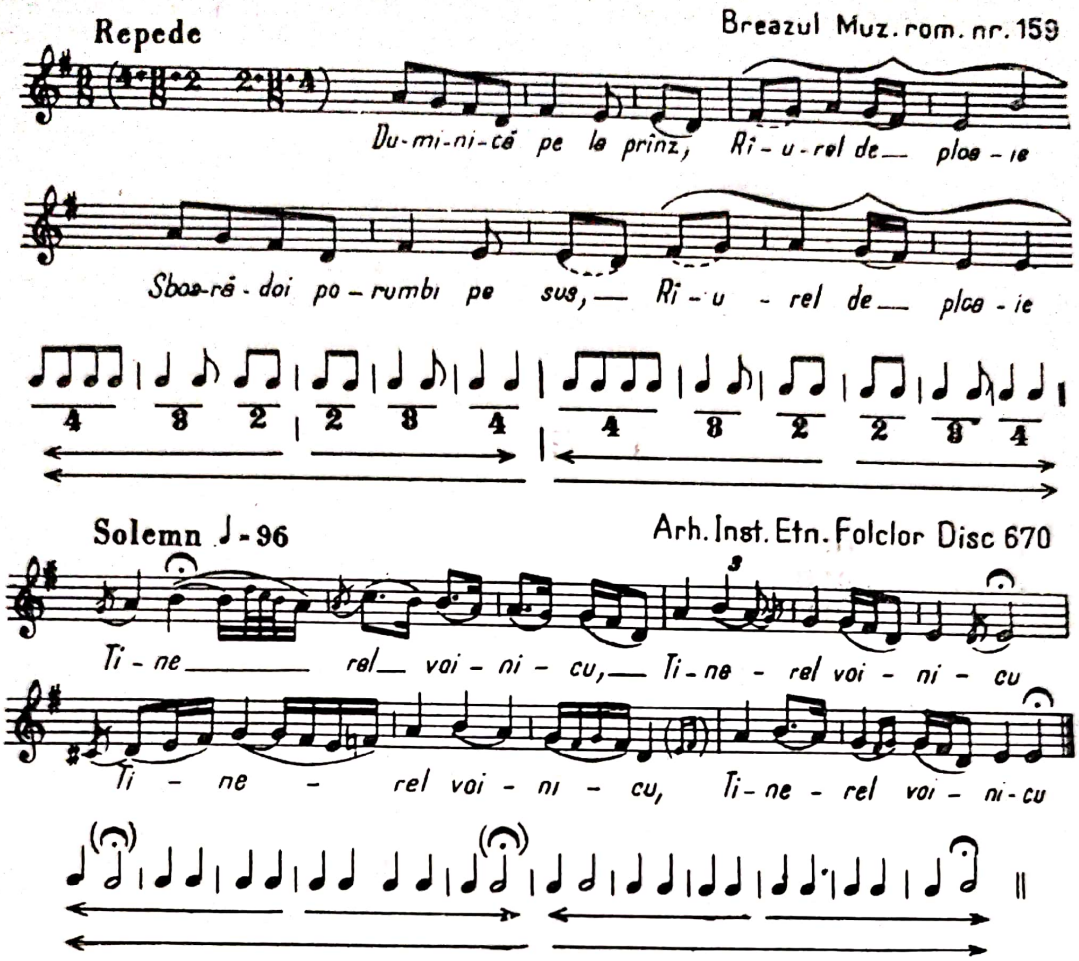
Pentru folclorul românesc simetria de oglindă de ordin metric pare să fie cea mai caracteristică (3, 68). Ea caracterizează în plus structura ritmică a genurilor tradiționale cum sînt colindele, cîntecele rituale de seceriș de înmormîntare și altele. Materialul cercetat dezvăluie combinații din cele mai variate între care și cele de mai jos (categoria metrică a grupărilor fiind exprimată prin cifre):

$$2+3 : 3|+2$$
$$2+3+2 : 2+3+2$$
$$3+2+2 : 2+2+3$$
$$3+2+3 : 3+2+3$$
$$2+3+3+2 : 2+3+3+2$$
$$3+2+2+3 : 3+2+2+3$$
$$3+3+3+4 : 4+3+3+3$$
$$4+3+2 : 2+3+4 : 4+3+2 : 2+3+4$$
$$4+7 : 7+4$$

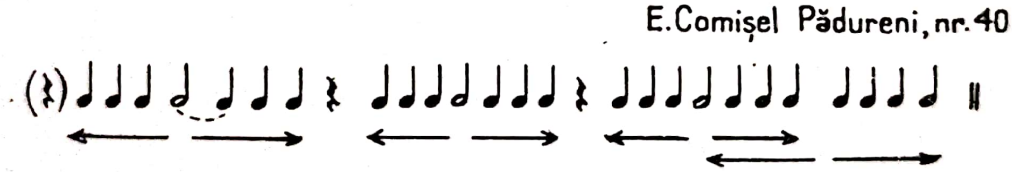
și altele.

Ilustrăm această simetrie și cu cîteva exemple muzicale aparținînd unor genuri diferite.





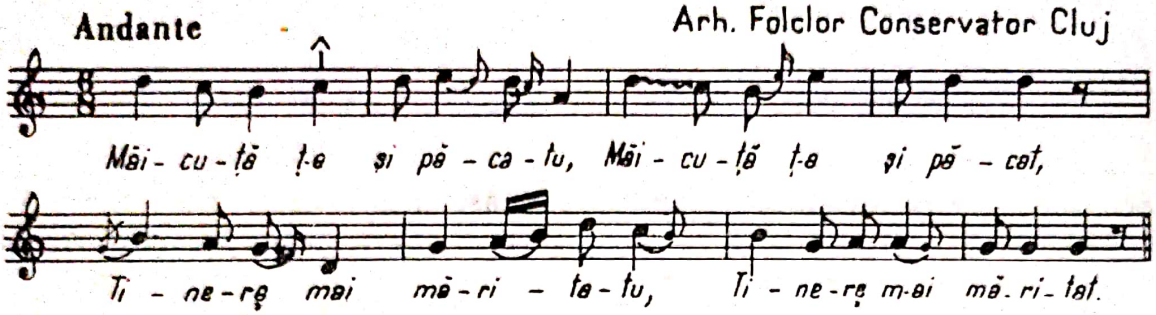
Structura ritmică de mai sus aparţine tuturor variantelor cunoscute de noi şi acestui tip de cîntec „al bradului" ca şi unor cîntece „de zori" din zonele unde tipul respectiv are (sau a avut cîndva) răspîndire. În vederea acestor concluzii, deja anticipate, menţionăm şi o altă structură ritmică a unui cîntec „de brad", aparţinînd însă altui tip :



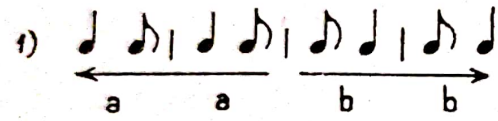
Frecvenţa însemnată a simetriei de oglindă în variantele cîntecelor rituale funebre are — credem — dincolo de o organizare geometrizată a ritmului, şi o valoare expresivă, menită să aducă în momentele tragice, cînd acestea se cîntă, starea sufletească de echilibru. De altfel, în accepţiunea populară, astfel de cîntece merg „pe glas fără durere". Nu este astfel întîmplător că şi în versificaţia baladei *Mioriţa*, simetria de oglindă a rimelor apare atît de frecvent tocmai în pasajele care relatează alegerea de către tînărul cioban a locului său de îngropare (A. Fochi).

Scanned with OKEN Scanner

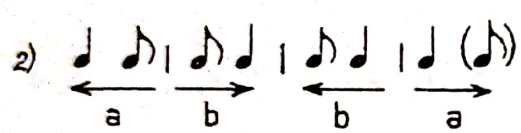
Multiplicitatea aspectelor arătate mai sus dezvăluie laolaltă pe un altul, acela al interpenetrării simetriei cu asimetria; căci acolo unde simetria este de un anumit ordin (al timpilor, celular sau metric) într-un alt ordin (din cele arătate) ea trece drept asimetrie. Astfel că față de numeroase exemple în care simetria aparține de la început pînă la sfîrșit aceluiași ordin, alte cîntece aduc pe parcursul lor simetrii de ordine diferite într-o alternanță a lor, ca:



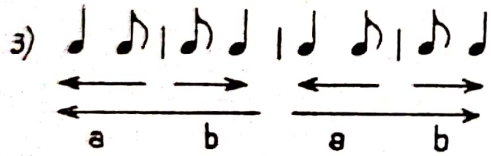
și unde structura ritmică a formulelor și a rîndurilor prezintă:



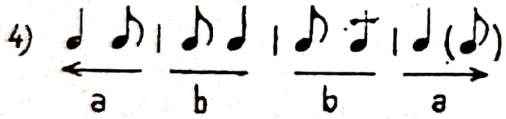
— o simetrie de ordinul timpilor pe întregul rînd melodic, dar asimetria celulară (a a b b);



— o simetrie a celulelor (a b b a), o simetrie a timpilor fiecărei formule dar o asimetrie a lor pentru întregul rînd;

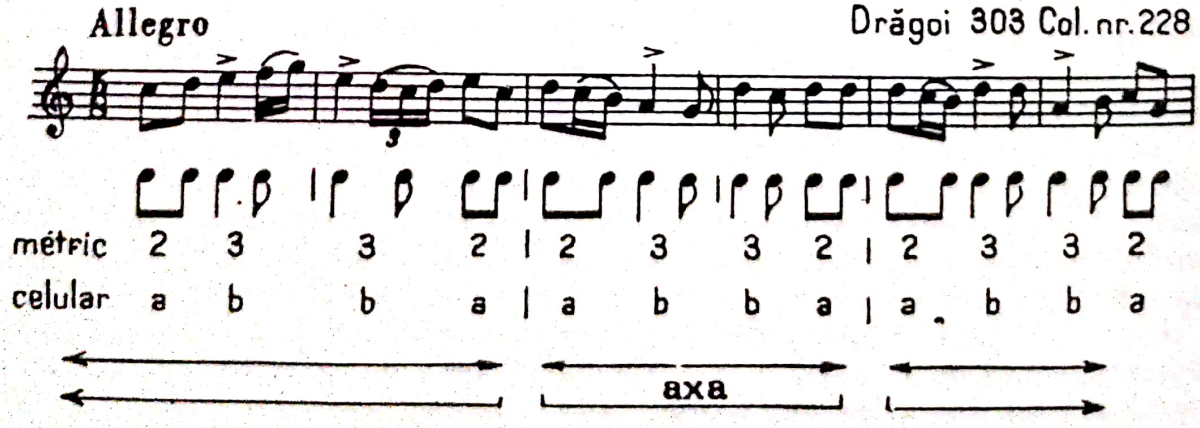


— o simetrie a timpilor în formule și în întregul rînd, dar asimetrie celulară (a b a b);

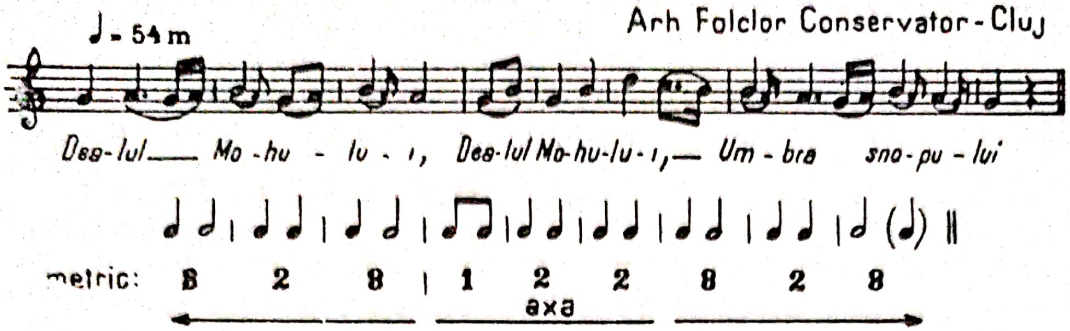


— la fel ca în rîndul 2.

Ilustrăm, în fine și cîteva aspecte ale sintezelor simetrice cu o axă concretizată. În contextul simetric axa apare uneori ca un component ce *repetă* obiectul și oglindirea lui, ca în:

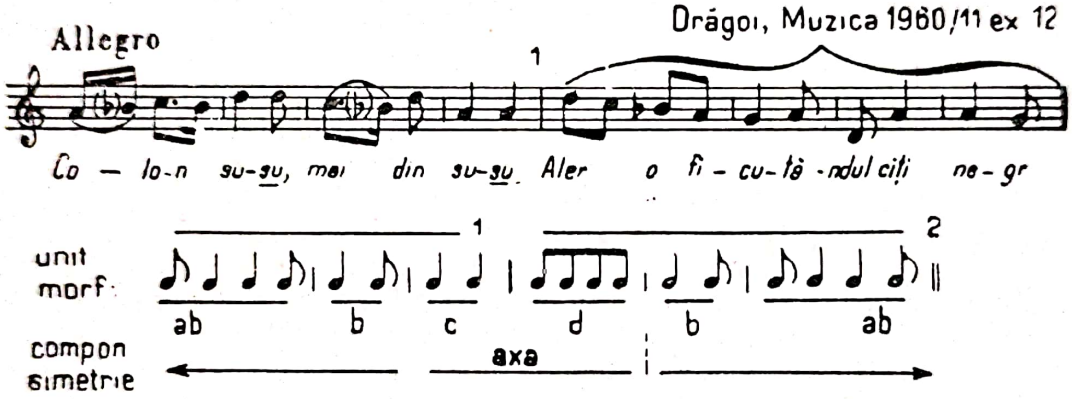


Alteori axa este un component *înrudit* cu obiectul şi oglindirea sa:



De semnalat aci cum simetriei ritmice i se asociază — cel puţin în primele două versuri — şi una aproximativă a vocalelor de sub accent, despre care am pomenit: *(ea)* — *o* — *u*: *u* — *o* —

Mai rar, axa apare în contextul simetric ca un component *contrastant*. Exemplul cu care ilustrăm acest caz este de altfel semnificativ prin neconcordanţa dimensiunii componentelor simetriei ritmice cu cea a unităţilor morfologice:



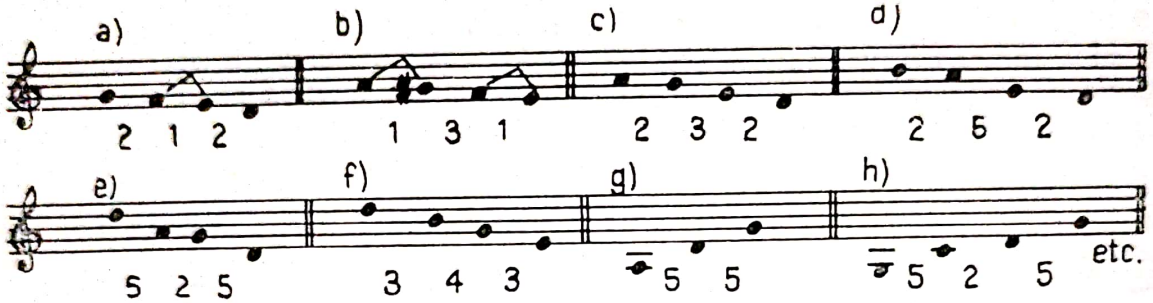
Cu cele arătate pînă aci, aspectele simetriei de oglindă realizate în ritm nu sînt, desigur, epuizate. Cîteva din ele vor fi însă constatate şi în asocierea lor cu aspectele simetriei melodice.

C. *Simetria de oglindă în melodie*

Spre deosebire de ritm, a cărui simetrie se realizează numai rectiliniar (să zicem pe orizontală), şi bazată pe abia cîteva raporturi de durată, melodia — prin însăşi natura ei — prezintă posibilităţi cu mult mai largi; căci cu sunetele sale de *înălţimi* diferite, cu *intervalica* sa bogată şi cu *direcţiile* mişcării sale, ea dă deja imaginea unor elemente dispuse într-un plan al spaţiului. Pe lîngă aceste resurse, factori ca variaţia şi acţiunea legităţii sistemului tonal pot interveni, ca în lipsa unei intenţii de simetrizare, să realizeze melodic acest aspect (prin note de schimb superioare şi inferioare de caracter ornamental, improvizatoric, sunete de sprijin — ca, cvartele inferioare ş.a.) după cum, alteori, aceiaşi factori îl pot ascunde sau chiar deforma. Din multiplele posibilităţi de realizare a simetriei de oglindă în elementul melodic al cîntecului nostru popular, se disting cîteva aspecte mai semnificative:

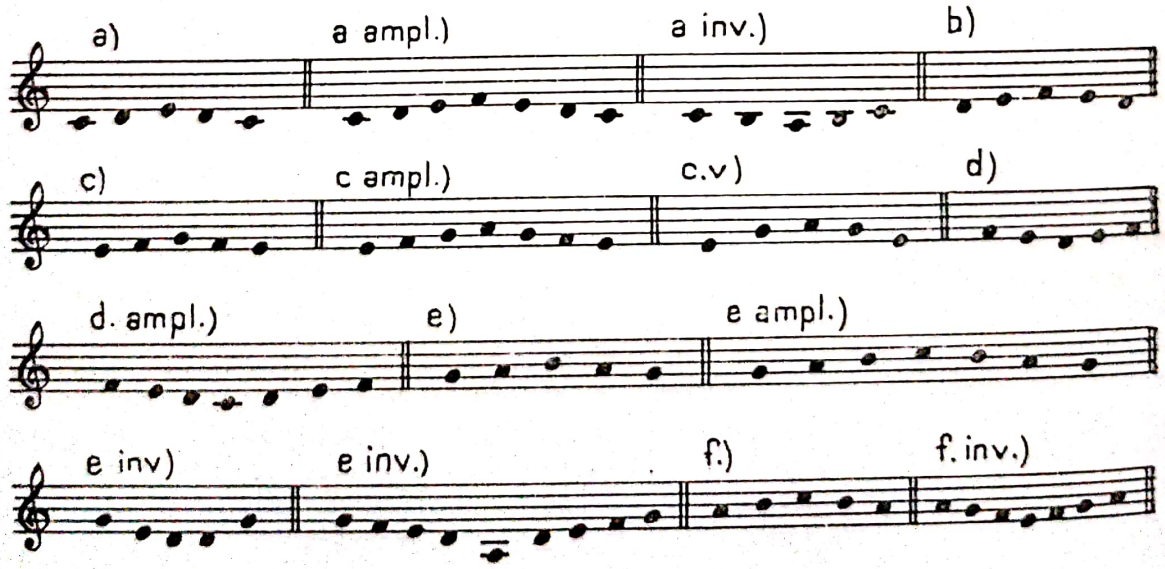
1) *o simetrie intervalică*, bazată numai pe principiul distanţial;
2) *o simetrie a mişcărilor melodice inverse;*
3) *o simetrie mixtă*, ca rezultantă a primelor două aspecte şi
4) *o simetrie melodică asociată simetriei altor elemente din cîntec.*

1) *Simetria intervalică*, cea care aparţine unei singure direcţii a mişcării melodice (mai frecvent descendentă) dar cu intervale simetric distanţate, afectează în cîntecul nostru popular o mare varietate de structuri tonal-modale — ceea ce va fi prezentat însă în mod separat — ca şi un număr oarecare de formule melodice. Pentru exemplele de formule cu care ilustrăm acest aspect (fără a mai trimite la sursă, întrucît — asemeni formulelor ritmice — ele pot fi identificate uşor în folclorul nostru) precizăm că cifrele puse dedesubtul intervalelor exprimă mărimea matematică a acestora, talonul (unu) fiind reprezentat de semiton.

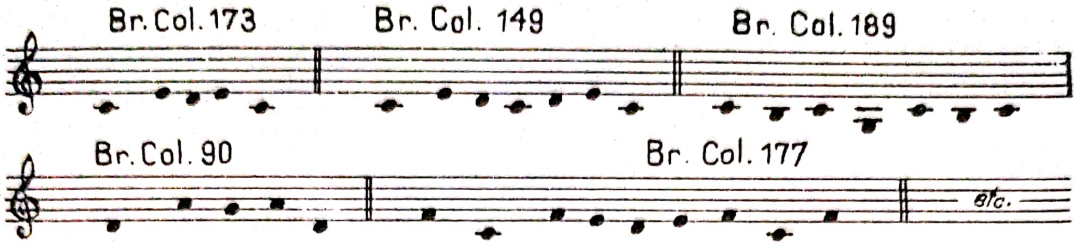


Dar pentru că sînt foarte puţine cîntecele a căror desen melodic constă numai din formule de acest aspect, vom considera ca mai semnificativă pentru folclorul muzical românesc acea simetrie intervalică ce apare în combinaţie cu alte aspecte ca şi pe aceea ce caracterizează o serie de structuri tonal-modale.

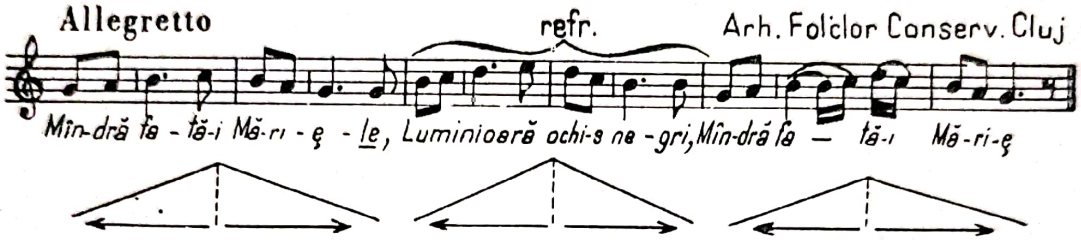
2) *Simetria mişcărilor melodice contrarii*, adică aceea care rezultă dintr-o anumită direcţie, pornind de la un sunet pivot şi inversarea ei, pentru a reveni prin aceleaşi trepte la sunetul de plecare, afectează în cîntecul nostru popular o serie de formule izolate ca şi melodii întregi. În unele realizări, acest aspect este limitat doar la o sinteză de două mişcări contrarii, respectiv o ascendenţă-descendenţă, sau o descendenţă-ascendenţă, ca în formulele de mai jos:



pe cînd alteori, aspectul include şi combinaţia oricît de variată a direcţiilor de mişcare melodică:

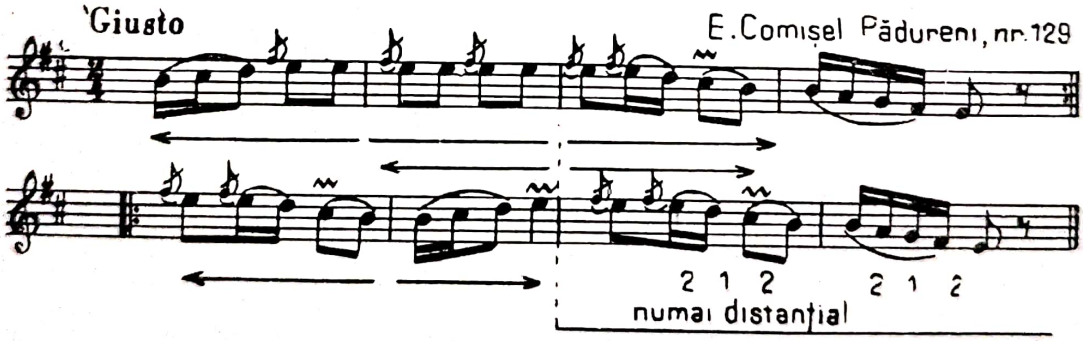


Ilustrăm acest aspect şi cu melodia unei colinde:

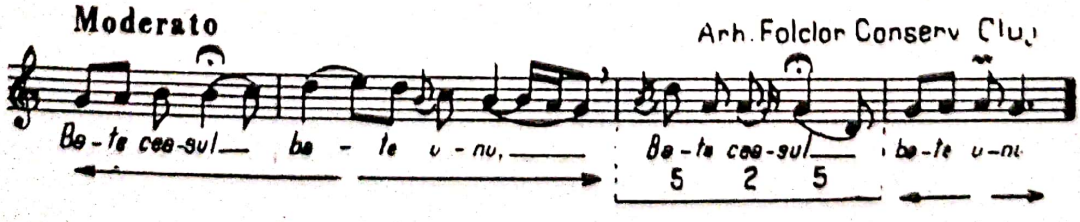


unde cîte o sinteză a două mişcări contrarii alcătuiesc simetria fiecărui rînd şi a refrenului, adevărate formule melodice retrogradabile, ca şi o simetrie melodică a strofei întregi (retrogradabilă şi ea din punct de vedere melodic).

3) *Simetria de aspect mixt* se prezintă şi ea în realizări din cele mai variate. Vom considera însă ca semnificative doar pe acelea în care simetrizarea de un aspect sau altul se suprapune obişnuitelor unităţi morfologice ale muzicii noastre populare, ca şi pe cele în care simetrizarea afectează întreaga melodie. Ilustrăm acest aspect prin două melodii, dintre care una de dans:



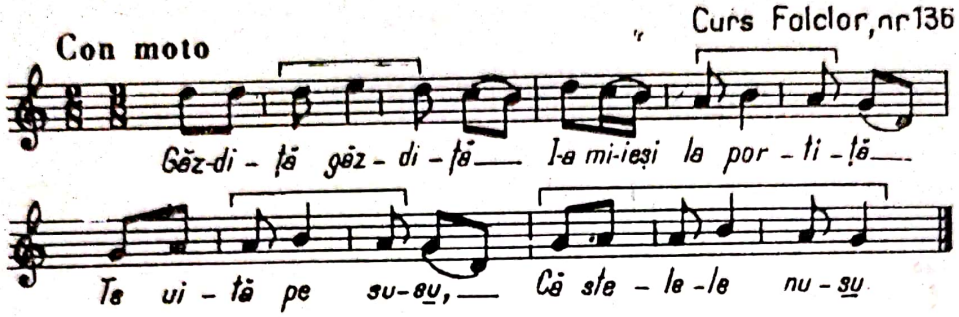
unde în fiecare rînd, dar la dimensiuni diferite, mişcărilor melodice contrarii li se adaugă şi fragmente cu simetrie de aspect numai distanţial. În cîntecul de nuntă ce urmează:



Scanned with OKEN Scanner

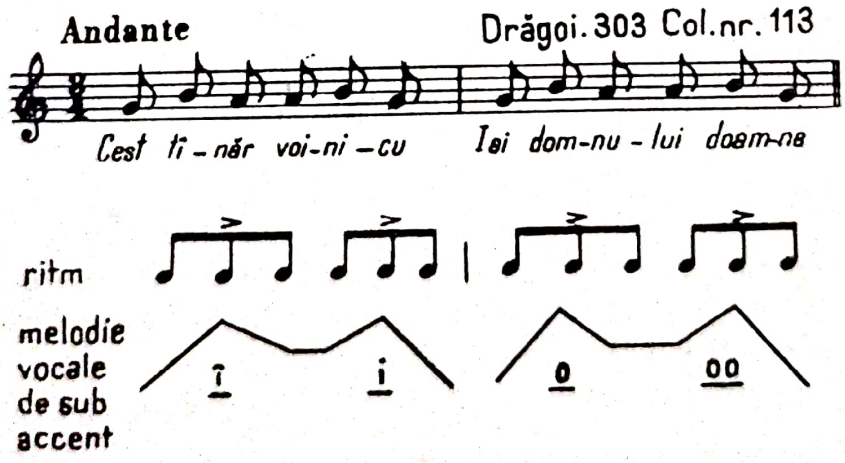
simetriei de mișcări melodice contrarii, ce se întinde peste primul rînd melodic, i se adaugă una numai distanțială pe întinderea unei formule tetrasilabice și care împreună cu ultima, de aceeași întindere dar de aspectul celei dintîi, acoperă al doilea rînd melodic.

4) *Într-o asociere a simetriei melodice cu cea ritmică*, realizările sînt iarăși diferite. La anumite dimensiuni ale simetriei ritmice, simetria melodică apare în unele cazuri doar parțial, pe cînd alteori i se suprapune în întregime. În cîntecul de clacă de mai jos:



simetria ritmică se realizează consecvent la dimensiunea întregului rînd melodic, pe cînd simetria melodică, grefată pe aceeași axă cu cea ritmică, apare în trei rînduri melodice doar la dimensiunea unei celule și abia în ultimul rînd pe întreaga întindere a lui. Este de observat în acest cîntec: a) că ritmul său prezintă o simetrie ce o amintește pe aceea realizată frecvent în ritmul de dans; b) că sunetele ce alcătuiesc simetriile melodice constituie totodată osatura pentatoniei *(sol-la-si-re-mi)* ce stă la baza melodiei. Exemplul servește astfel pentru a ilustra transferul unui aspect și mod de realizare, dintr-un domeniu în altul al creației artistice populare (consecință evidentă a sincretismului dans-cîntec)[1], dar de altă parte și legitatea sistemului tonal care aci limitează dimensiunile simetriei melodice.

În exemplul care urmează (colinda), simetriei ritmice i se suprapune în întregime și o simetrie melodică:



[1] În acest caz apare evident rolul pe care îl are *dansul* în structurarea ritmului muzical și *nu versul* cu metrica sa (care l-a condus pe transcriitorul acestui cîntec la segmentarea ritmului în celule bisilabice).

Este de observat şi aci: a) că gruparea simetrică a timpilor ritmici (aci egali ca durată dar diferiţi ca intensitate) contravine principiului de structurare a celulelor ritmice de către metrica versului; b) că silabele accentuate din textul poetic (aci accentele vorbirii obişnuite şi cărora în melodie le revin sunetele mai înalte) se află şi ele într-un raport de o aproximativă armonie vocalică cu care simetria exemplului este aproape *totală*.

★

D. *Simetria de oglindă a structurilor tonal-modale*

Faţă de caracterul limitat al aplicării consecvente în cadrul cîte unui cîntec a simetriei melodice bazate numai pe principiul distanţial (căci ele apar numai frecvent sporadic, izolate, sau în combinaţie cu simetria direcţiilor contrarii), acelaşi principiu îşi află în schimb — precum s-a amintit — o largă aplicare în sistemul complex de structuri tonal-modale ce caracterizează folclorul nostru muzical. Formulele melodice ce ilustrează această simetrie sînt de altfel expresie a ătari structuri, sau trădează substratul lor. Alături de acestea, cîteva alte structuri prezintă şi ele o simetrie de acest aspect:

a) Mi — Sol — La — Si — Re
3 2 2 3

b) Re — Mi — Sol — La — Do — Re
2 3 2 3 2

c) Sol — Si — Do — Re^1 — Mi bemol^1 — Sol^1
4 1 2 1 4

d) Re — Mi — Fa — Sol — La — Si — Do — Re
2 1 2 2 2 1 2

e) Re — Mi — Fa diez — Sol — La — Si bemol — Do — Re
2 2 1 2 1 2 2

f) Re — Mi bemol — Fa diez — Sol — La — Si bemol — Do diez — Re
1 3 1 2 1 3 1

ş.a.

Deosebit de aceste structuri tonal-modale, ele însele simetrizate, o serie de alte cîteva se construiesc ca şi componentele cîte unei sinteze simetrice şi în cadrul cărora cele dintîi apar frecvent ca axe. Trebuie să remarcăm însă că atîta vreme cît diferitele structuri tonal-modale au fost concepute ca structuri de sine stătătoare, ca cele din muzica medievală a apusului (din care, altminteri, unele moduri au fost excluse), sau ca aspecte „modificate" ale clasicului major şi minor apusean, ca cele din folclorul muzical românesc, unicitatea lor organică şi interraportarea lor simetrică a fost greu de sesizat. În afirmarea unei unicităţi organice a modurilor (reeditînd dintr-un unghi de vedere nou un principiu, formulat încă de către J. Ph. Rameau), cu decenii în urmă D. Cuclin arăta: „nu există două moduri, major şi minor, ci un singur mod, cu

Scanned with OKEN Scanner

două sensuri, direct și invers (opus)" (6,24). Schema completă a ambelor sensuri ale gamei *Do* de pildă, cu poziția largă a elementelor sale este:

Do invers ←——————————————————→ *Do direct*

Re bemol — La bemol — Mi bemol — Si bemol — Fa — **Do** — Sol — Re — La — Mi — Si

și care în poziția strînsă a elementelor dă:

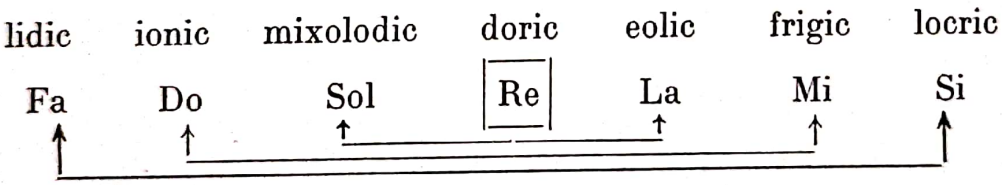
Do invers ←——————————————————→ *Do direct*

Do—Re bemol—Mi bemol—Fa—Sol—La bemol—Si bemol—**Do**—Re—Mi—Fa—Sol—La—Si

respectiv: în sens direct, un ionic pe *Do* (mod perfect major) și în sens invers, un frigic pe *Do* (mod perfect minor).

Pe lîngă acest aspect al unicității organice a modului major și minor *cu aceeași tonică* (deci omonime), autorul sesiza tot pe atunci și *perechi de moduri* directe și inverse *relative* (deci cu tonică deosebită), ca de pildă frigicul pe *Mi* ca invers relativ al tonicului pe *Do*, locricul pe *Si* ca invers relativ al lidicului pe *Fa*. Indiferent de unghiul din care D. Cuclin privește acest lucru, unicitatea organică a modurilor perechi omonime sau relative, unul însă invers altuia, dă deja cheia și imaginea unui tablou a cîtorva sinteze de chipul simetriei de oglindă care cuprinde aproape întregul sistem de structuri tonal-modale din folclorul muzical românesc.

Dacă, de exemplu, pentru a forma o serie de cvinte perfecte — ce sînt elementele în poziție largă a modurilor diatonice (heptatonice) — plecăm de la sunetul *Fa*, sunetul central al seriei este *Re*. Construind apoi pe fiecare sunet al seriei cîte un mod cu elementele sale în poziție strînsă, vom obține, față de *Re*, central (axă), — tot două cîte două moduri perechi inverse relative:



respectiv:
— mixolidicul pe *Sol*, mod major dar cu septimă mică și inversul său relativ — eolicul pe *La*, mod minor cu secundă mare;
— ionicul pe *Do*, mod perfect major și inversul său relativ frigicul pe *Mi*;
— lidicul pe *Fa*, mod excesiv de major (cu cvarta sa de tonică, mărită) și inversul său relativ — locricul pe *Si*, mod excesiv de minor (prin cvinta sa micșorată);
— eolicul pe *La*, cu inversul său relativ, mixolidicul pe *Sol*;
— frigicul pe *Mi*, cu inversul său relativ, ionicul pe *Do*;
— locricul pe *Si*, cu inversul său relativ, lidicul pe *Fa*.

Se poate observa ușor că dintre modurile inverse relative cîte *unul este răsturnarea celuilalt*, că prin răsturnarea intervalelor absolute *unul este oglindirea celuilalt*. Acest aspect poate fi demonstrat de altfel și prin citirea inter-

Scanned with OKEN Scanner

valelor absolute ale fiecărui mod, o dată ascendent şi apoi în sens descendent. În acest fel, intervalele ascendente ale lidicului oglindesc în coborîre pe cele ale locricului, cele ascendente ale ionicului pe cele ale frigicului ş.a.m.d. Numai doricul are aceeaşi configuraţie, atît, ascendent, cît şi descendent; fiind un mod cu structură intervalică simetrizată şi retrogradabilă, el se oglindeşte doar pe sine (8).

Prin structura lor diametral opusă, respectiv prin poziţia inversă a locului intervalelor de ton şi semiton, modurile diatonice perechi inverse — fie ele omonime sau relative — prezintă o unitate dialectică şi o sinteză simetrică ce poate fi exprimată ca mai jos:

Lidic

Fa—Sol—La—Si—Do—Re—Mi—Fa
T T T st T T st
2 2 2 1 2 2 1
←

Locric

Si—Do—Re—Mi—Fa—Sol—La—Si
st T T st T T T
1 2 2 1 2 2 2
→

Ionic

Do—Re—Mi—Fa—Sol—La—Si—Do
T T st T T T st
2 2 1 2 2 2 1
←

Frigic

Mi—Fa—Sol—La—Si—Do—Re—Mi
st T T T st T T
1 2 2 2 1 2 2
→

Mixolidic

Sol—La—Si—Do—Re—Mi—Fa—Sol
T T st T T st T
2 2 1 2 2 1 2
←

Eolic

La—Si—Do—Re—Mi—Fa—Sol—La
T st T T st T T
2 1 2 2 1 2 2
→

Modurile cu caracteristici mixte (cele care deşi heptatonice îşi extrag materialul lor sonor dintr-o serie de elemente dispuse în poziţie largă pe o distanţă de opt cvinte perfecte) formează şi ele o sinteză simetrică a cărei axă este major melodicul, el însuşi simetrizat:

major-melodic

Re — Mi — Fa diez — Sol — La — Si bemol — Do — Re
T T st T st T T
2 2 1 2 1 2 2
← →

acustic

Do—Re—Mi—Fa diez—Sol—La—Si bemol—Do
T T T st T st T
2 2 2 1 2 1 2
←

istric[1]

Mi—Fa diez—Sol—La—Si bemol—Do—Re—Mi
T st T st T T T
2 1 2 1 2 2 2
→

[1] Herman Pfrogner care-i dă denumirea de *gamă istrică*, o denumeşte totodată şi *gama oglinzii (Spiegelskala)* căci în intervalele sale descendente pot fi recunoscute intervalele gamei acustice, la el *gama de bază (Grundskala)*.

Scanned with OKEN Scanner

Gama heptatonică cromatizată şi simetrizată:

Re—Mi bemol—Fa diez—Sol—La—Si bemol—Do diez—Re
1 3 1 2 1 3 1

cu caracteristicile sale modale ambigue (majore şi minore în egală măsură) deci *mici*, *mari* şi *perfecte*, prin distanţa de (zece) cvinte peste care se întinde materialul său sonor se situează şi ea ca una intermediară între alte două game cromatizate şi simetrizate totodată. Una îşi extrage materialul său sonor numai din sfera unor dominante descendente şi care într-o poziţie strînsă are numai intervale absolute *mici* şi *micşorate:*

Mi—Fa—Sol—La bemol—Si bemol—Do bemol—Re bemol—Mi dublu bemol
st T st T st T st
1 2 1 2 1 2 1

respectiv, gama prin succesiunea consecventă de st-T, întîlnită în melodiile unor bocete bihorene şi bănăţene. Cealaltă îşi extrage materialul său numai din sfera unor dominante ascendente şi care, într-o poziţie strînsă, are numai intervale absolute *mari* şi *mărite:*

Do—Re—Mi—Fa diez—Sol diez—La diez—Si diez
T T T T T T
2 2 2 2 2 2

respectiv, gama prin ton, ce-i drept neîntîlnită completă în melodiile noastre populare, dar menţionată de Tiberiu Alexandru în scara muzicală a unor fluiere gemănate [1].

De remarcat însă că deşi diametral opuse prin sfera dominantelor din care îşi extrag materialul lor sonor şi diametral opuse prin caracteristicile lor modale, cele două game, fiecare simetrizată, nu se mai pot oglindi una pe alta prin răsturnarea sau inversarea ordinei intervalelor. Pentru folclorul muzical românesc însă, aceleaşi game reprezintă gradul maxim de potenţare a caracteristicilor modale, respectiv limita excesivităţii minore în cazul gamei cu succesiune consecventă de st—T şi limita excesivităţii majore în direcţia opusă.

În fine, cîteva structuri pentatonice se constituie şi ele ca şi componentele unor sinteze simetrice:

a) Fa—Sol—La—Si—Re | Re—Fa—Sol—La—Si
2 2 2 3 | 3 2 2 2
←——— | ———→

b) Sol—La—Si—Re—Mi | Re—Mi—Sol—La—Si
2 2 3 2 | 2 3 2 2
←——— | ———→

După o prezentare a simetriei distanţiale în structurile tonal-modale din folclorul nostru muzical, se impune în încheiere şi o observaţie a cărei impor-

[1] Vezi Tiberiu Alexandru: *Instrumente muzicale ale poporului român*, ESPLA, Bucureşti, 1956, p. 67, nota 1.

Scanned with OKEN Scanner

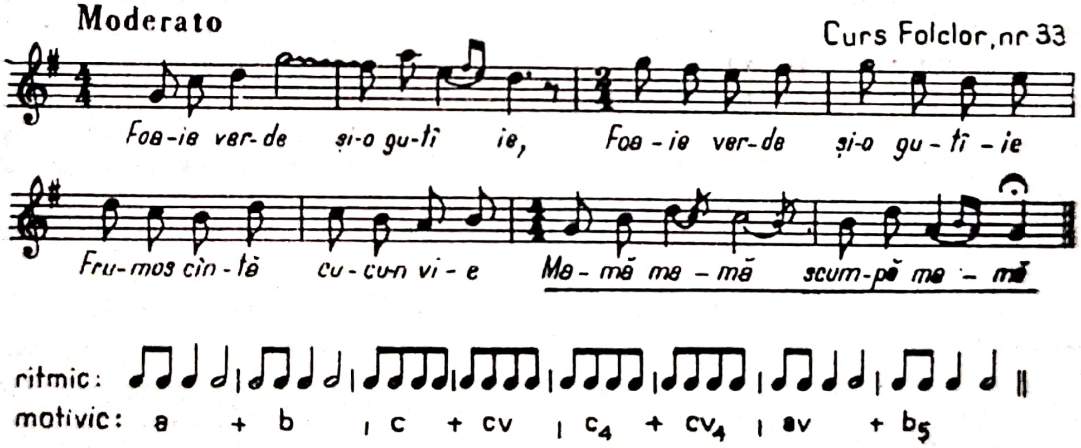
tanță nu poate fi nicicum ocolită. Căci o dată cu larga sa aplicativitate — cum s-a putut vedea mai sus — *simetria de oglindă* (de aspect numai distanțial) *unește o mare diversitate de structuri tonal-modale* (care, singure, pot situa muzica populară românească în rîndul celor mai complexe culturi) *într-o serie de microsinteze, ca în sinteze mai cuprinzătoare și care — asemeni altor sinteze* (ca cele date de fluctuația caracteristicilor modale pe aceeași bază și de sensul unic al dinamicii cadențelor modale finale) *aduc această complexitate de structuri într-un sistem organic, unitar* [1].

E. *Simetria de oglindire a formei arhitectonice*

Dintre realizările acesteia, desprindem următoarele aspecte:

a) Cînd forma cîntecului este rezultanta interacțiunii unor elemente structurale deopotrivă simetrizate — ceea ce am numit simetrie totală — aceasta este implicit o simetrie și a formei arhitectonice. Se găsesc însă rar simetrii totale, dar sînt mai numeroase acelea care duc într-o sinteză superioară — cum e strofa-rînduri melodice, uneori și refrene retrogradabile ritmic și melodic. Atît cît astfel de exemplare pot fi privite ca realizări de sine stătătoare și fără elementul poetic, retrogradabilitatea ritmică și melodică a întregei strofe îi dau acestea simetria ce este și a formei înseși.

b) O simetrie de oglindă a formei arhitectonice poate rezulta — cum arată o serie de cîntece propriu-zise — și din plasarea proporțional inversă, în cadrul strofei, a unor rînduri melodice identice sau înrudite, ca în:



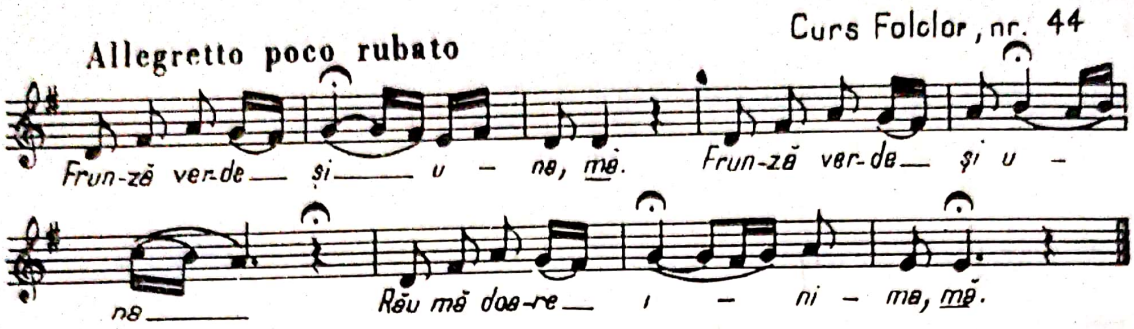
c) Indiferent de aspectul simetrizat sau nesimetrizat al elementelor asociate, de caracterul identic, înrudit sau contrastant al rîndurilor melodice, o simetrie a formei rezultă și din gruparea rîndurilor melodice în cadrul strofei, grupare marcată mai evident de pauzele dintre rînduri, sau și de sunetele de la cazuri (8). Pe lîngă frecventa proporționare 2 : 2 — adică:

[1] Un studiu al subsemnatului despre *Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modale din cîntecul popular românesc* publicat în rev. „Muzica" din iulie 1966.

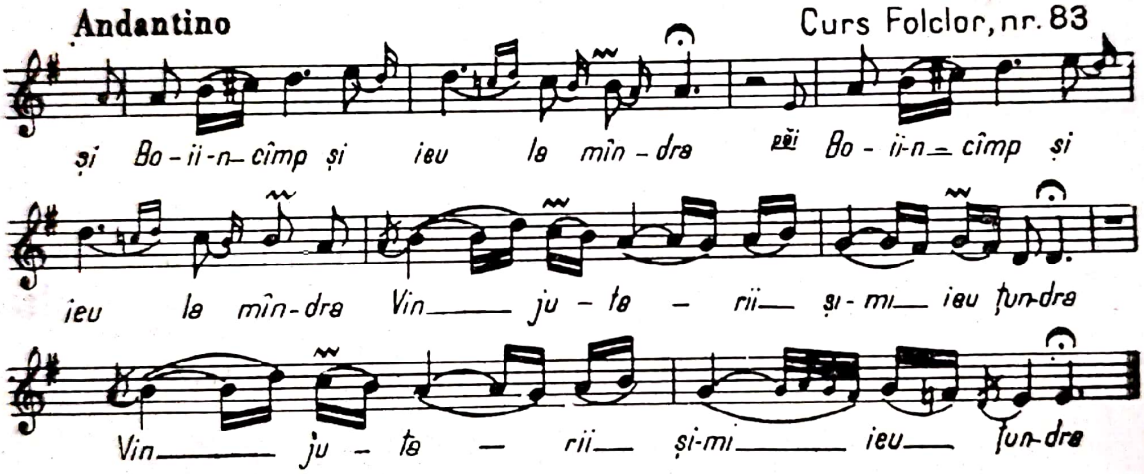
Scanned with OKEN Scanner

două rînduri melodice, pauză, două rînduri — apar în cîntecele propriu-zise și simetrii ca:

1 : 1 : 1



1 : 2 : 1



Cu cele înfățișate pînă aci se poate deci constata că simetria de oglindă are o largă și variată aplicare în folclorul muzical-poetic românesc pe care-l afectează atît în exemplarele sale singulare cît și într-o multitudine de exemplare (cazul simetriei structurilor tonal-modale inverse). În cîte un cîntec ea afectează apoi un element sau altul, dar și pe mai multe deodată într-un paralelism parțial ori chiar total, atît cît permite și cum permite natura specifică a fiecărui element în parte, precum și legitatea factorilor care contribuie la realizarea unității logice și expresive a întregului cîntec.

Într-o oarecare măsură s-a putut constata și valoarea, funcția, uneori multiplă, a acestui procedeu: *o funcție structurală* (cum e cea a cuvintelor repetate în cadrul pseudo-strofelor) o *funcție expresivă* (cum e cea relevată de ritmul simetrizat al unor cîntece rituale funebre) sau și o *funcție stilistică*. Dat fiind însă caracterul *mai ascuns* și mai *greu de sesizat (auditiv)* al acestui procedeu, rămîne ca cercetări ulterioare să determine amănunțit la care

anume din nenumăratele aspecte în care se înfăţişează simetria de oglindă trebuie să se oprească atributul *stilistic* şi analiza stilistică însăşi [1].

Dar chiar în situaţia unei atari problematici ce aşteaptă încă răspunsuri, înfăţişarea aspectelor atît de variate ale simetriei de oglindă din folclorul nostru îşi vădeşte încă de pe acum o importanţă deosebită atunci cînd ea este raportată problemelor creaţiei profesioniste. Căci de vreme ce muzica epocii noastre recurge tot mai mult la aspecte şi principii ce ţin de lumea vizualului, folosirea acestora în creaţia cultă autohtonă are deja premise adînci şi care îi asigură nu numai plasarea în contexul muzicii universale (contemporane mai ales), ci şi legătura trainică cu solul natal. Muzicologiei noastre i-ar reveni deci sarcina să arate în ce măsură a fost şi este valorificată simetria de oglindă în creaţia compozitorilor cărora folclorul românesc le-a fost şi le este familiar. Cu profilul lucrării de faţă nu ne permitem acum o extindere pe această temă şi nici intenţia unei rezolvări. Dar pentru a sublinia încă o dată legătura creaţiei profesioniste autohtone cu creaţia artistică populară, cîteva referiri sumare la lucrările unor compozitori, le vedem totuşi necesare.

Analize mai recente ale creaţiei enesciene (ca cele ale lui Şt. Niculescu, Myriam Marbé ş.a.) dezvăluie simetrii de oglindă în diferitele elemente ale muzicii lui G. Enescu.

O simetrie a întregii structuri arhitectonice afectează, de pildă, *Cvartetul de coarde nr. 2.*

O simetrie distanţială o prezintă cîteva structuri tonal-modale, între care şi:

Do# — re — fa — sol# — la
1 3 3 1

întîlnită în *Preludiul la unison* al *Suitei op. 9*, în *Sonata a II-a de vioară* şi în alte lucrări.

Principiul distanţial stă în cîteva lucrări ale lui G. Enescu ca bază a modulaţiei de mare efect tensional, acea la interval de cvartă mărită (sau cvintă micşorată) interval rezultat prin împărţirea exact în două a octavei (sau, acelaşi lucru, prin împărţirea în două a circuitului de 12 cvinte). Fazele modulatorii din *Vox maris* se bazează, de pildă, pe *axa tonală:*

Sol — do# — sol
6 6

Faptul că modulaţii la acest interval apar încă la R. Wagner *(Parsifal)*, Smetana *(Mireasa vîndută, Dalibor)* şi apoi în largă măsură la Bartók (*Muzică pentru instrumente, percuţie şi celestă* ş.a.) poate fi considerat ca un rezultat

[1] Michael Riffaterre pretinde bunăoară că încă în cazul literaturii — presupusă ca scrisă — *analiza stilului trebuie să se oprească la ceea ce e perceptibil pentru cititor* (vezi Probleme de stilistică. Culegere de articole. Bucureşti 1964 E.S. p. 82 nota 58). Dacă acestea sînt limitate, cu atît mai multă circumspecţie se impune în determinarea valorii stilistice a unui procedeu care, ţinînd principial de lumea vizuală, în artele sonore (ce se produc în timp) este mai greu de sesizat auditiv. În ce priveşte însă determinarea valorii stilistice a simetriilor de oglindă din folclorul românesc, un rol important îl are considerarea ambianţei artistice generale în cadrul căreia ele se realizează, ca şi a caracterului vădit unitar al imaginaţiei şi creaţiilor artistice ale poporului nostru.

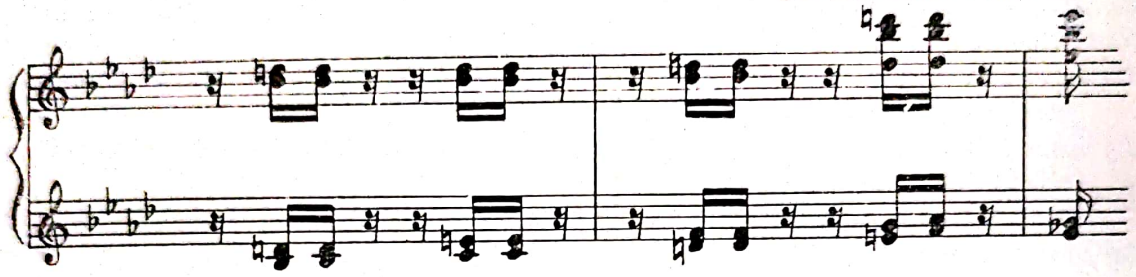
Scanned with OKEN Scanner

al unui proces istoric de lărgire treptată a conceptului tonal[1], proces care lui Enescu nu i-a fost desigur străin. Dar este tot atît de verosimil ca Enescu să fi preluat acest principiu (ca și celelalte aspecte de simetrie) din muzica populară pe care, cu intuiția geniului său, o considera că este *rafinată la cel mai înalt grad și mai savantă decît toată muzica așa-zisă savantă* (subl. ns).

Nu știm să fie relevată pînă acum aplicarea în compoziția românească a simetriei de oglindă pe care o dezvăluie sistemul modurilor perechi inverse. În acest sens un interes justificat ar merita analiza creațiilor lui D. Cuclin și aceasta cu atît mai mult cu cît studiul monografic (de acum zece ani) al muzicologului V. Tomescu[2] surprinde în cîteva lucrări ale maestrului numeroase alte aspecte de simetrie, din care redăm spre exemplificare:

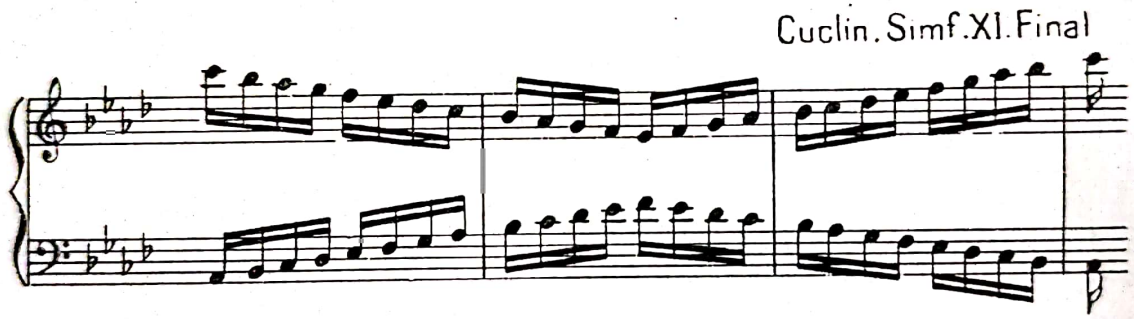
— o simetrie de oglindă în elementul ritm:

Cuclin. Simf. XI. Final



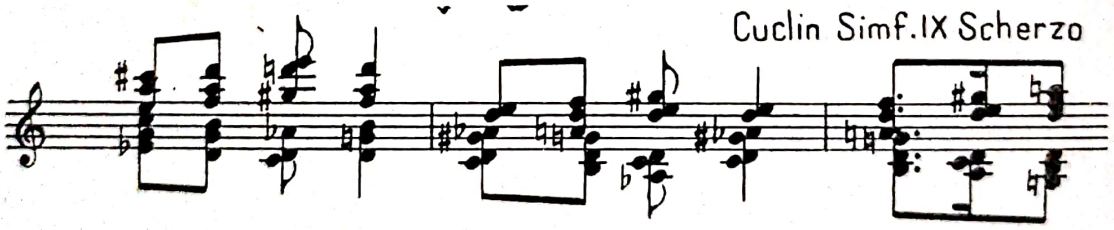
— o simetrie de oglindă a unor mișcări melodice contrarii simultane:

Cuclin. Simf. XI. Final



— o înlănțuire de acorduri simetrizate (pe verticală):

Cuclin Simf. IX Scherzo



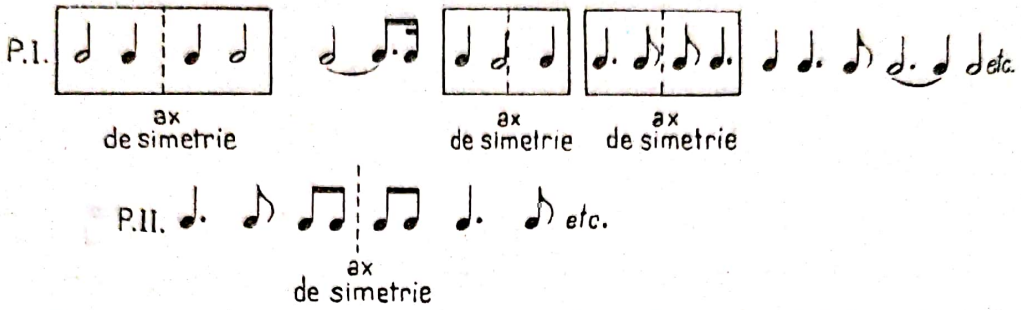
Aspecte geometrizate cu efect de oglindă apar desigur și în creația altor compozitori. Vom limita totuși seria exemplificărilor noastre pentru a releva doar interesul aparte pe care-l prezintă lucrările unor tineri compozitori, care, în căutarea unui limbaj modern propriu, găsesc soluția într-o *resinteti-*

[1] Herman Pfrogner opiniază însă că modelul polarității muzicii lui Bartók a fost găsită de acesta în muzica populară sîrbo-croată și românească, respectiv în gama acusticului și în inversul său direct istricul.

[2] Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*. București 1956.

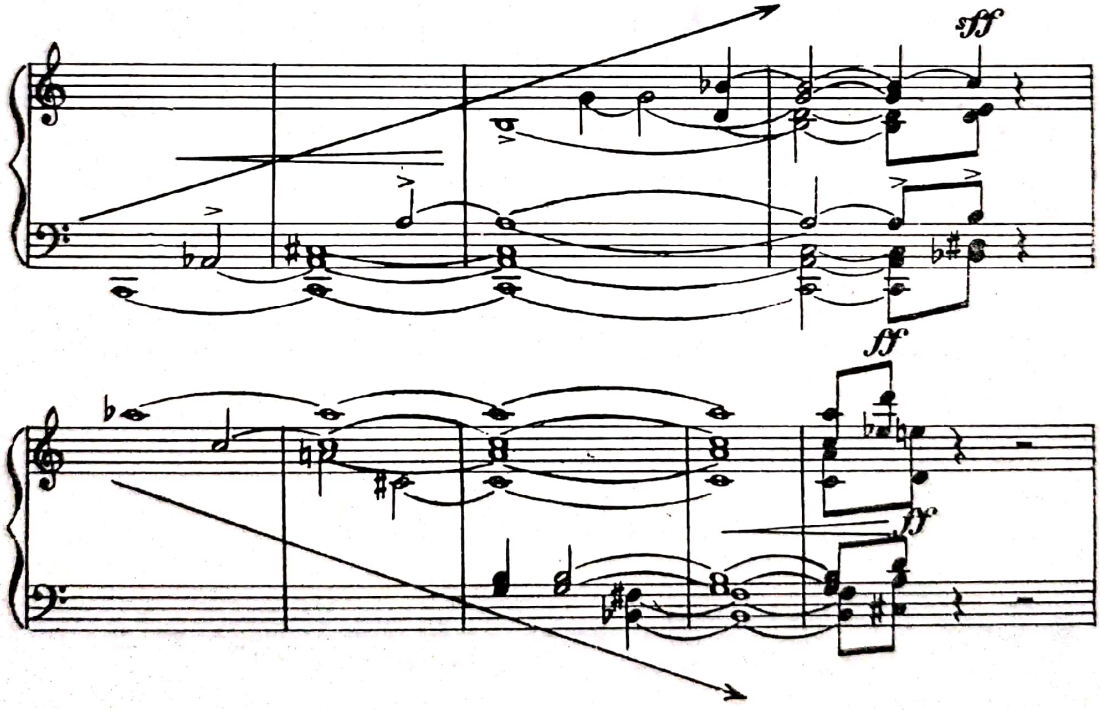
zare a elementelor folclorice autohtone pe baza unor principii de organizare deseori apriorice, ce caracterizează arsenalul mijloacelor mai noi de tehnică componistică.

O organizare parţială a duratelor ritmice în jurul unor axe de simetrie, cu adăugarea şi legarea unor valori (ce amintesc de ritmurile lui O. Messiaen) apare, de pildă, în tema primei părţi a *Simfoniei I* de Doru Popovici, ca şi în partea a doua a aceleiaşi lucrări[1]:



Un mod de organizare mai complex (exprimat de altfel de însuşi titlul lucrării) îl prezintă *Simetriile* lui Cornel Ţăranu[2]. Concepută în trei părţi, lucrarea aduce în fiecare secţiune cîte un enunţ, urmat apoi de replica sa simetrică cu efect de oglindă:

— un bloc sonor ascendent şi progresiv ca număr de voci şi inversarea sa, în partea întîia:

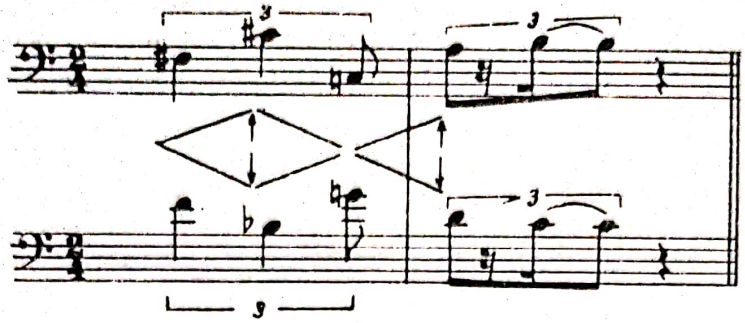


[1] după: Vasile Herman: *Aspecte şi perspective ale înnoirii limbajului muzical*. Lucrări de muzicologie 2, Cluj, 1966, pag. 137, volum editat de Conservatorul de muzică „G. Dima".

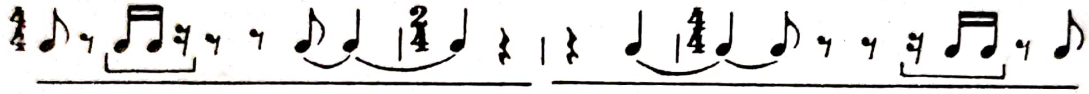
[2] Vezi: George Draga: *„Simetrii" pentru orchestră de Cornel Ţăranu*, rev. „Muzica", 1966, nr. 3.

Scanned with OKEN Scanner

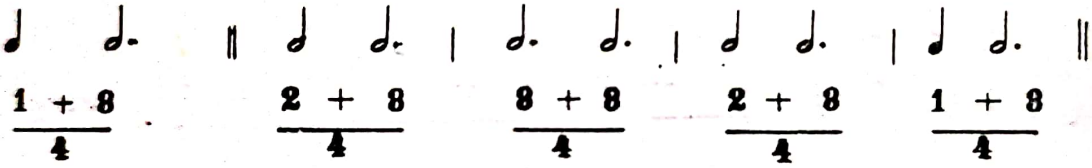
— o linie melodică și inversarea sa pe principiul distanței intervalelor, în partea a doua:



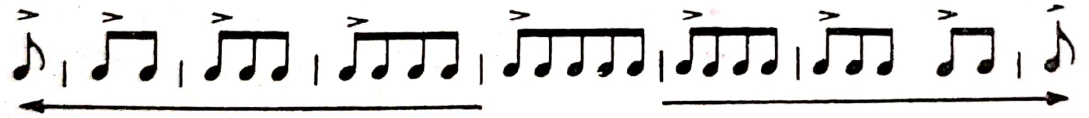
— un ritm de factură pointilistă și recurența sa, în partea a treia.



Ceea ce ni se pare a fi vrednic de subliniat (și nu pentru prima dată) este faptul că impulsurile venite din afara hotarului etnic (cum ar fi creația lui O. Messiaen, Pierre Boulez, Roman Vlad și a altora) își au adesea un corespondent, dacă nu întru totul, cel puțin în principiu, în realizările folclorice românești. Așa de pildă, ritmul care stă la baza muzicii compuse de O. Messiaen pentru *Sakuntala* (de Kalidasa) [1].

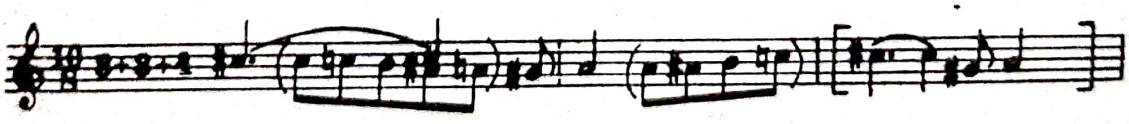


sau seria ritmică din a treia invocație a lucrării *Tre invocazioni per una voce acuta e pianoforte* a lui Roman Vlad [2].



sînt traductibile — și unul și altul — unor aspecte ale simetriei de oglindă de ordinul grupărilor metrice atît de frecvente în folclorul nostru muzical.

Și pentru că tangențele nu se opresc la aceste aspecte, să amintim din creația aceluiași compozitor și procedeul echivalării pașilor melodiei cu duratele ritmice, din al său *Quartetto per archi* (1955—1957) [3].



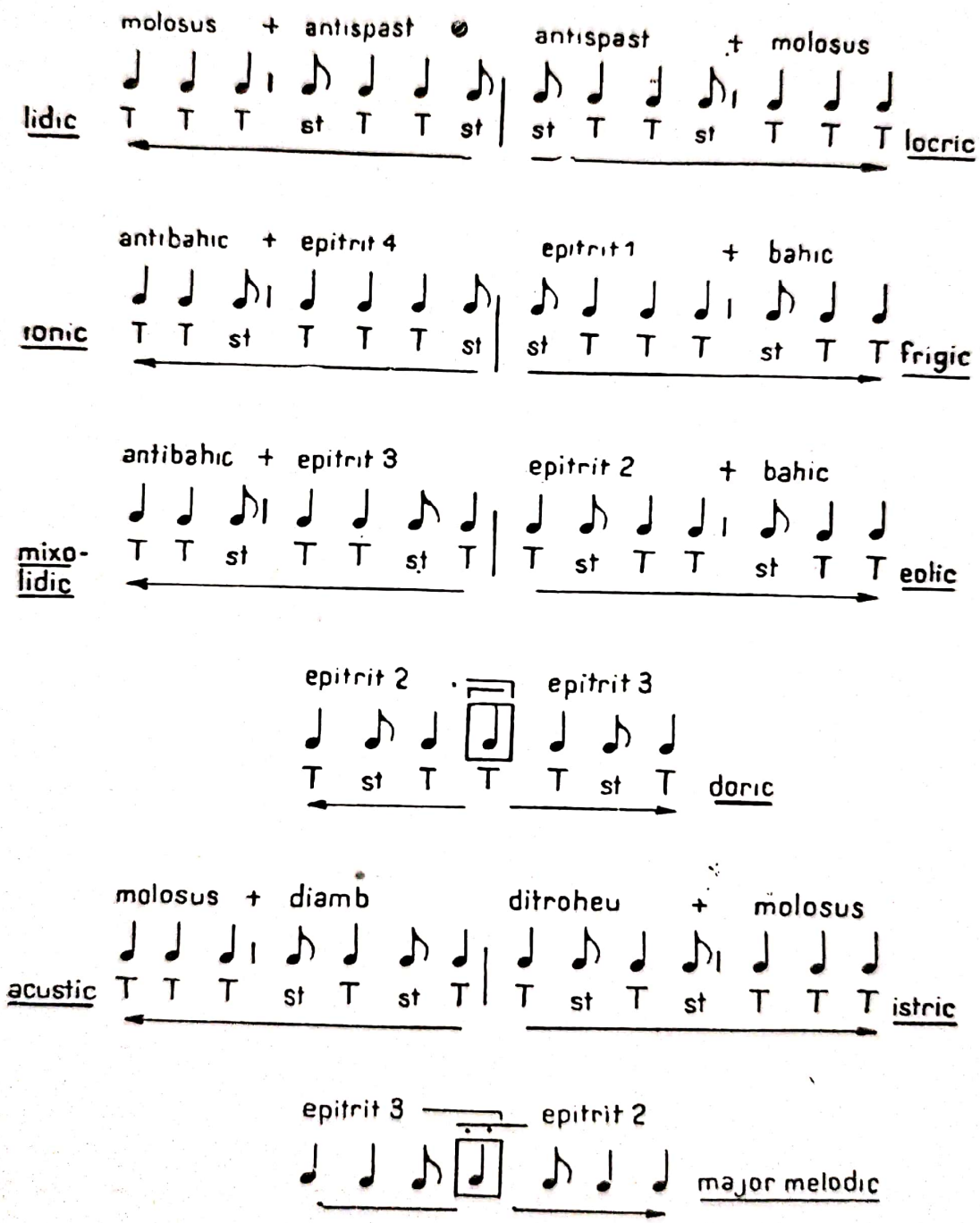
[1] Roman Vlad: *Storia della dodecafonia*, Edizioni Suvini, Milano (1958), pag. 369—370.

[2] Idem op. cit. pag. 246.

[3] Ibidem pag. 251.

Scanned with OKEN Scanner

În mod similar, şi în conformitate cu dialectica creaţiei artistice populare, potrivit căreia un element se poate realiza calitativ în alt element (6), simetria de oglindă a modurilor noastre populare poate căpăta şi o expresie ritmică de aceeaşi riguroasă simetrie a unor formule frecvente şi ele în folclorul românesc. Echivalînd deci pasul melodic de semiton (din scara modului) cu valoarea ritmică de optime, iar pasul de ton cu valoarea de pătrime, se pot obţine următoarele simetrii ritmico-modale:



Iată deci că un principiu ca acela al extinderii simetriei — sau chiar a seriei — de la un element la altul, poate avea în compoziția românească — asemeni altor procedee compoziționale moderne — o bază folclorică autohtonă.

Se adevereşte astfel încă o dată ce resurse inepuizabile conține folclorul nostru şi cît este de întemeiată aprecierea unor muzicieni străini, ca a unui A. Haba, de pildă, după care *din acest folclor se pot extrage noi impulsuri de dezvoltare, atît pentru creația muzicală contemporană, cît şi pentru cea viitoare (8, 10).*

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

a) LUCRĂRI ŞI STUDII

AL. I. AMZULESCU: *Contribuţie la cercetarea structurii poetice a liricii populare.* Rev. de folclor VI. 1961, nr. 3—4.

C. BRĂILOIU: *Le vers populaire roumain chanté.* Paris, 1956

G. BREAZUL: *Muzica românească de azi. II. Folclorul muzical.* Bucureşti, 1939.

LIVIU COMES: *Contribuţii la studiul procesului de creaţie în cîntecul popular românesc* Muzica, 1962, nr. 2.

D. CUCLIN: *Tratat de estetică muzicală.* Tiparul „Oltenia", Bucureşti, 1933.

S.V. DRAGOI: *Simetrie şi asimetrie în cîntecul popular românesc.* Muzica, 1960, r. 12 Muzica, 1961, nr. 2.

ADRIAN FOCHI: *Mioriţa.* Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964.

ALOIS HABA: *Probleme actuale ale creaţiei şi unele referiri la muzica românească.* Muzica, 1957, nr. 1.

ILEANA SZENIK: *Structura formei în cîntecul popular.* Lucrări de muzicologie, 1965, Conservatorul de Muzică „G. Dima" Cluj.

b) MATERIAL FOLCLORIC

C. BRĂILOIU: „*Ale mortului*", din Gorj. Bucureşti, 1936.

G. BREAZUL: *Colinde.* Cartea satului, Bucureşti (f.a.).

G. BREAZUL: *Muzica românească de azi. III. Cîntecul popular.* Bucureşti, 1939.

S.V. DRAGOI: *303 Colinde cu text şi melodie.* Scrisul românesc, Craiova (f.a.).

GH. CIOBANU: *200 Cîntece şi doine.* ESPLA, 1955.

EMILIA COMIŞEL: *Antologie folclorică din Ţinutul Pădurenilor* (Hunedoara). Editura muzicală, 1959.

NICOLA-SZENIK-MÎRZA: *Curs de folclor muzical* I. Ed. Did. şi Pedagogică. Bucureşti, 1963

MIRCEA BRADU: *Mîndre-s horele la noi.* Culegere de folclor din regiunea Crişana, întocmită de... Casa regională a creaţiei populare. Oradea, 1961.

TIBERIU ALEXANDRU: *Antologia muzicii populare româneşti.* (Discuri Electrecord).

Conservatorul de Muzică „G. Dima" din Cluj. Arhiva de folclor.

Scanned with OKEN Scanner

L'étude a pour but le problème de l'organisation des sons de hauteurs, durées et intensités différentes, et dans le cas de la poésie chantée de certains vers, des motifs, des syllabes, des voyelles, en manière d'effect de miroir.

L'auteur n'insiste pas sur tous les aspects positifs et existants, mais seulement sur ceux qui semblent plus significatifs et en mesure d'expliquer le spécifique d'applicabilité de cette symétrie dans le folklore roumain.

1. Dans *la poésie populaire chantée*, comme objet de la symétrie de miroir, apparaissent des vers dans le cadre de la pseudostrophe, des mots répétés dans le cadre de la pseudostrophe, les rimes d'une série de vers et les voyelles de sous l'accent métrique d'un vers ou d'une série de vers.

2. L'étude de *la symétrie de miroir dans le rythme* du chant populaire témoigne d'une variété de la réalisation de cette symétrie d'une catégorie de création à l'autre.

Pour la catégorie de chants, dans laquelle le rôle de structure du rythme (dans les cellules les formes la ligne mélodique) est tenu par le vers avec son mètre, le nombre des temps rythmiques qui s'organisent en manière de la symétrie de miroir est couvert par le nombre de syllabes qui constituent le mètre de base (pyrrhique), ses multiples et le vers entier (à savoir, deux, quatre, six, huit syllabes). Les symétries de miroir réalisées à ces dimensions n'ont pas en général l'axe concrétisée ichtyhque et leurs composantes sont des cellules bi-syllabiques ou des formules tetra-syllabiques.

Mais là ou le rythme musical est structuré par le rythme corégraphique, le nombre des temps qui constituent la symétrie est plus varié (3, 4, 5, 6, 7, 8), les symétries apparaissant frécquement avec aussi une axe concrétisée, et les autres composantes contiennent aussi un nombre impair de temps.

Outre les synthèses symétriques qui ont pour composantes des formules qui présentent la symétrie dans leur propre phisionomie, il abonde dans notre folklore ces synthèses dans lesquelles la symétrie de miroir est le résultat de la reversibilité, de l'inversement de l'ordre des composantes de symétrie, de la récurrente.

Dans le rythme de la musique populaire roumaine la récurrente peut affecter:

a) L'ordre des temps rythmiques eux-mêmes et nous avons ainsi affaire à une symétrie de miroir de *l'ordre des temps rythmiques;*

Scanned with OKEN Scanner

b) L'ordre des cellules rythmiques différentes, mais de même categorie rythmique, et qui donne une symétrie *d'ordre cellulaire ;*

c) L'ordre des groupes métriques differents et qui donne une symétrie de miroir *d'ordre métrique.*

La multiplication des aspects exposés en dévoile aussi un autre, celui de l'inter-pénétration de la symétrie avec l'assymétrie.

Ainsi, il existe des cas lorsque la structure rythmique des formules et des lignes présente :

a) une symétrie de l'ordre des temps sur toute la ligne mélodique, mais une assymétrie cellulaire (a a b b) ;

b) une symétrie des cellules (a a b b), une symétrie des temps de chaque formule, mais, une assymétrie pour toute la ligne ;

c) une symétrie des temps en formules et dans toute la ligne, mais une assymétrie cellulaire (a b a b).

Dans la contexte symétrique l'axe apparait parfois comme un constituant qui *repète* l'objet et son reflètement, ou bien comme un constituant *apparenté* avec l'objet et son reflètement.

Plus rarement, l'axe apparaît dans le contexte symétrique constituant contrastant.

3. On distingue dans *l'élément mélodique de notre chant populaire* quelques aspects plus significatifs :

a) *une symètrie intervallaire*, basée seulement sur le principe distantiel ;

b) *une symétrie des mouvements mélodiques inverses* ;

c) *une symétrie mixte*, résultant des deux premiers aspects et

d) *une symétrie melodique, associée à la symétrie d'autres éléments du chant.*

4. Dans le cadre du débat sur *la symétrie de miroir des structures tonal-modales*, on peut constater que parmi les modes inverses relatifs, *l'un est le renversement de l'autre* et que par le renversement des intervalles absolus *l'un est le reflétement de l'autre.*

La symétrie de miroir (d'aspect seulement distantiel) réunit une grande diversité de structures tonal-modales, en une série de micro-synthèses, comme aussi dans des synthèses plus exhaustives et qui, semblables à d'autres synthèses, conduisent cette complexité de structures vers un système organique unitaire.

5. Se rapportant à *la symétrie de reflètement de la forme architectonique*, l'auteur fait ressortir les points suivants :

a) lorsque la forme du chant est la résultante de l'interaction d'éléments structurels également symétriques, celle-ci est implicitement aussi une symétrie de la forme architectonique ;

b) une symétrie de miroir de la forme architectonique peut aussi résulter du placement inversement proportionnel, dans le cadre de la strophe, de lignes mélodiques identiques ou apparentées ;

Scanned with OKEN Scanner

c) indifféremment de l'aspect symétrique ou non symétrique des éléments associés, du caractère identique, apparenté ou contrastant des lignes mélodiques, une symétrie de la forme résulte aussi du groupement des lignes mélodiques dans le cadre de la strophe.

L'auteur estime nécessaire de relever aussi le rapport de la création professionelle autochtone avec la création artistique populaire, par quelques données sommaires sur les oeuvres de certains compositeurs.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Bugeanu

PELLÉAS ET MÉLISANDE
ANALIZA FORMEI

Problema formei muzicale la Debussy este încă și astăzi una din cele mai puțin cercetate. Mult timp, în exegeza muzicii lui Debussy s-a pus accentul pe explicarea poeticei sale, de un farmec atît de cuceritor încît atrăgea întreaga atenție, precum și a limbajului său muzical, atît de inedit. În ceea ce privește forma muzicală, părea general admis că Debussy, pradă nevoii de a nota „impresii", ar fi neglijat orice preocupare de proporție, de construcție etc. Muzica sa contrazicea într-adevăr regulile academice ale timpului cu privire la forma muzicală — dar oare cu aceasta înseamnă că ea contrazicea legile oricăror forme? Era de vină muzica lui Debussy că nu se supunea patului lui Procust al unor reguli de școală care nu corespundeau marilor legi ale muzicii — adică, în esență, marilor legi ale vieții?

Primul care a atras atenția asupra grijei și migalei cu care Debussy își cizela forma muzicală și stabilea proporțiile ei a fost Ch. Koechlin (importanța acestui remarcabil precursor ne apare astăzi din ce în ce mai evidentă), în mica dar pătrunzătoarea sa monografie asupra lui Debussy. De atunci, pentru muzica sa simfonică nu lipsesc unele referiri pe această linie, printre care aș cita pe cele mai recente, observațiile deschizătoare de perspective ale lui Ansermet (în: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, p. 446—450).

Dacă existența formelor muzicale în lucrările simfonice ale lui Debussy este astăzi recunoscută, nu același lucru se întîmplă cu muzica sa dramatică. Pentru acest domeniu, aproape unanimitatea comentatorilor se mulțumesc să scoată în relief corespondența dintre cuvînt și muzică, faptul că muzica urmează fiecare detaliu al discursului și apropierea declamației muzicale de limbajul vorbit, sau să urmărească motive conducătoare (leit motive). Un singur autor, Decsey, încearcă analiza formei muzicale a unui scurt fragment din *Pelléas*, bazat pe principiile lui A. Lorenz.

Dacă analiza lui Decsey este din nefericire, din punct de vedere al formei, nu prea convingătoare, principiile pe care se bazează sînt juste și referirea la Lorenz nu survine întîmplător. Ceva analog s-a întîmplat cu muzica lui Wagner. Mult timp s-a scos în evidență exclusiv rolul (neesențial din punct de vedere formal) al leitmotivului și Wagner a fost declarat un iconoclast al formelor, pînă ce analiza ingenioasă a lui Lorenz a reușit să elucideze problema formei muzicale la R. Wagner.

Pe de altă parte nu poate fi negată o anumită influență (de esență, nu epigonică) a lui Wagner asupra lui Debussy. După ce a cunoscut în profunzime dramele wagneriene, Debussy a avut o reacție antiwagneriană și a subliniat, pe bună dreptate, ceea ce îl separa de predecesorul său. Dar el a reținut de la Wagner lecția profundă, principiile, care îi permiteau să continue o anumită tradiție și în același timp să fie personal și inovator.

În studiul de față urmărim să dovedim existența formelor muzicale în *Pelléas*.

Scanned with OKEN Scanner

Înainte însă de a trece la analiza propriu-zisă, să încercăm să facem o expunere a principiilor care stau la baza acestei analize și la baza formelor în general. Dar, mai întîi, o precizare:

Atunci cînd facem analiza formei muzicale, nu este nevoie să ne întrebăm dacă, creînd, compozitorul a fost conștient sau nu de principiile de construcție muzicală. Analiza formei izvorăște în mod necesar din nevoia de a înțelege și pătrunde creația compozitorului. Această analiză o facem *a posteriori* și servește mai mult procesului de interpretare sau audiție, care pleacă de la textul muzical ca de la un dat și tocmai de aceea are nevoie de a netezi drumul spre cuprinderea logică a acestui text. Desigur compozitorul este uneori conștient, alteori nu, de formele pe care le alege, condus și de o anumită intuiție. Dar oricînd el este silit de către logica discursului muzical fie să adopte formele moștenite, dezvoltate, selecționate de către existența milenară a muzicii, fie să caute elemente noi, inedite, pentru ca să evite un drum care i-ar răpi libertatea unei exprimări proprii, convingătoare.

Formele cele mai simple ale muzicii apar în muzica societăților primitive. Ele constau din repetarea de un număr nedefinit de ori a aceleiași strofe, identice sau variate: 1 Str, 2 Str, 3 Str etc. Forma inversă, care înflorește mai ales în zilele noastre, în așa numitele forme infinite sau a-forme, este cea a succesiunii necontenite de noi structuri, noi secțiuni: Secț. 1-a, Secț. 2-a, Secț. 3-a, etc. În cele două forme de succesiune recunoaștem cele două principii fundamentale ale formelor: unul este principiul repetiției (identice sau variate), altul este principiul succesiunii, contrastului, înlocuirii.

Pentru a avea reunite, în cadrul aceleiași forme, ambele principii, este nevoie ca forma să fie tripartită, adică să aibă trei termeni dintre care doi să se repete (identic sau variat) și altul să contrasteze.

Dintre formele tripartite, cea care s-a bucurat aproape în exclusivitate de atenția manualelor de forme este aceea de „Lied", numită și forma ABA, arc sau aria da capo: unei secțiuni principale (SP) îi urmează o secțiune mediană (SM) după care succede repriza, identică sau variată, a secțiunii principale (SP Rp). Forma da capo este o creație relativ recentă în istoria muzicii (sec. XVII). Principiul repetării (reprizei) de către secțiunea finală, a secțiunii inițiale satisface în muzică nevoia de a simți o încheiere și de aceea el a devenit principiul de bază al tuturor formelor mari. Atunci cînd avem de-a face cu forme mari închegate, în special cu forme instrumentale, este greu să întîlnim forme care să evite principiul reprizei finale. De aceea el a fost adoptat și de formele cele mai importante instrumentale, fuga și sonata. Însă, spre deosebire de aria da capo, de lied sau de dansul cu repriză (ex.: menuet-trio-menuet), la acestea nu materialul tematic hotărăște forma, ci modul de tratare a materialului — ceea ce dovedește că nu întotdeauna tematismul este cel care determină forma. În sonată, ca și în fugă, succesiunea SP—SM—SP Rp apare sub forma: expoziție — dezvoltare — reexpoziție (strettă).

Forma de lied nu este singura formă tripartită posibilă. Atrăgînd atenția în exclusivitate sau aproape în exclusivitate asupra formei de lied, manualele de forme săvîrșesc o dublă eroare: forma de lied nu este nici cea mai veche și nici cea mai frecventă formă tripartită.

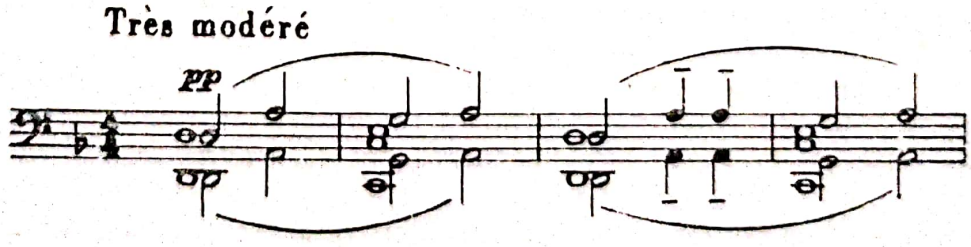
Scanned with OKEN Scanner

Prima formă tripartită a apărut încă la vechii greci. La început ei foloseau forma strofică. Se spune că *Stesichoros*, pentru a evita monotonia, a creat *triada*, adică un grup de trei strofe, primele două identice, a treia — *epoda* — în metru diferit și cu o altă melodie. Cunoscută și de către popoarele latine, această formă a avut o înflorire excepțională în muzica truverilor iar apoi mai ales în muzica meistersingerilor, care au codificat-o și i-au dat numele devenit clasic, *bar*. Barul este așadar cea mai străveche formă tripartită, alcătuită astfel încît după două strofe identice sau asemănătoare urmează o altă secțiune muzicală, diferită de strofe — prima Strofă, a doua Strofă, Epodă (adică *odă* finală) — prescurtat: 1St., 2 St., Ep [1].

Învățămîntul despre forma din zilele noastre este cu totul nedrept față de această formă, atunci cînd o trece aproape sub tăcere. Ea este cu mult mai frecventă decît ne închipuim și compozitorul se vede în permanență îmbiat să facă apel la ea, de multe ori fără să fie conștient de acest fapt. Cauza stă, după părerea mea, în faptul că prin construcția sa barul nu se încheie, ca liedul, ci lasă o poartă deschisă continuării, ceea ce constituie un avantaj deosebit pentru secțiunile mici sau medii care intră în componența formelor mari.

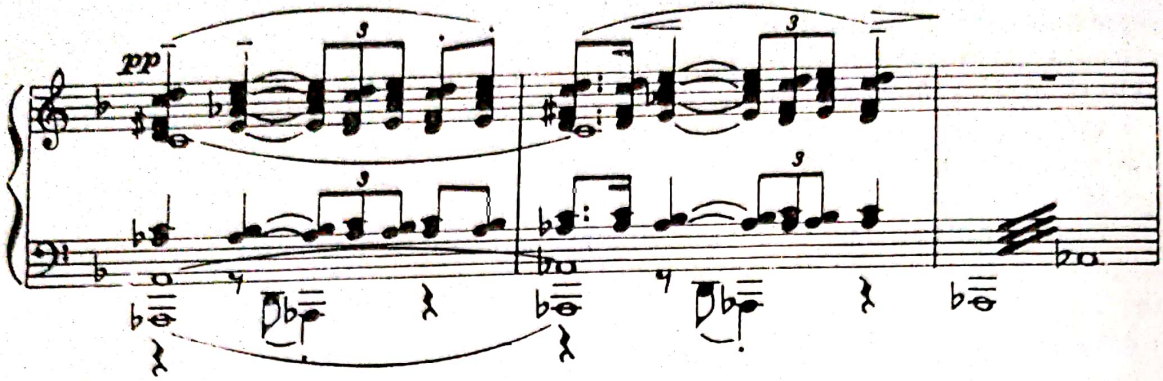
Căci secțiunile formelor mari nu pot fi informe. Ele însele alcătuiesc forme, subsecțiunile acestora, la rîndul lor, se concretizează într-o formă sau alta ș.a.m.d. Tocmai pentru aceste secțiuni care intră în componența altora, barul este foarte avantajos, de aci și frecvența sa la acest nivel. În formele mici care intră în componența formelor mari el poate fi întîlnit în proporții uluitoare pentru cel ce urmărește în mod avertizat această constatare, în muzica fie ea a lui Bach, Wagner sau a altora. În *Maeștrii Cîntăreți* — sau poate chiar mai devreme, încă de la Tetralogie — Wagner a utilizat această formă în mod conștient, deliberat. Este meritul lui A. Lorenz de a fi evidențiat acest fapt în lucrările sale despre Wagner.

Existența barului la Debussy este un fapt incontestabil. O întreagă construcție simfonică, cum este *Prélude à l'après-midi d'un faune* se bazează pe această formă, atît în marea sa osatură cît și în formele medii sau mici care intră în constituirea sa. Oricare ar fi explicația pe care am da-o, existența sa la Debussy este o realitate și, după cum vom vedea, de-a lungul întregului *Pelléas* el apare de nenumărate ori. De altfel este suficient să deschidem prima pagină a operei *Pelléas* și ne vom convinge imediat de aceasta. Încă de la primele 7 măsuri remarcăm că avem de-a face cu o mică formă care nu e altceva decît un bar: motivului de două măsuri îi urmează o repetare a sa, ușor variată ritmic:



[1] Pentru a evita confuzia dintre strofa formei strofice (pe care am notat-o prescurtat Str.) și strofa barului (în barul meistersingerilor, așa numitul „Stollen"), pe aceasta din urmă am notat-o prescurtat St: 1 St, 2St.

după care forma se încheie prin trei măsuri care aduc alt material. Aceasta înseamnă, după terminologia propusă încă de vechii greci: strofă-antistrofă-epodă sau, mai simplu, două strofe și o epodă. Chiar și epoda de 3 măsuri:



este ea însăși un bar, căci primele două măsuri aduc de două ori același material — ușor variat a doua oară — după care urmează epoda de o măsură, cu tremolo-ul de timpan.

Dar poate că se pune întrebarea dacă locul în care am socotit că se termină mica formă nu este cumva arbitrar ales. Nu, nu este arbitrar ales, deoarece începînd cu măsura a opta se repetă din nou aceeași succesiune, doar cu armonizarea schimbată: din nou două tacte motivul inițial, apoi repetarea lui ușor variată ritmic, după care urmează epoda, din același material ca și epoda precedentă, cu singura diferență că acum ea e constituită numai din două tacte, avînd o formă strofică (în acest caz, două strofe, a doua ușor variată). Acestor două strofe, aproape egale, le urmează o secțiune diferită, și astfel forma care le cuprinde, un bar de (7 + 6) + 10 măsuri, capătă o încheiere.

Cîteodată o scenă întreagă din *Pelléas* îmbracă forma unui bar, de exemplu: scena grotei din actul II, scena fîntînii (scena 1) a actului II și multe altele. Întrebuințarea barului la Debussy este desigur adeseori deliberată, ceea ce nu este surprinzător la un cunoscător profund al operei *Tristan* și al *Maeștrilor Cîntăreți*.

Esența formelor muzicale este ritmică, ele apar în primul rînd în desfășurarea lor în timp, întocmai ca și ritmul. Ritmurilor li se poate aplica procedeul cunoscut în contrapunct sub denumirea de retrogradare, rac sau recurență — citirea temei de la dreapta la stînga. Multe ritmuri dau prin aceasta alte formule, de exemplu iambul devine prin răsturnare troheu, dactilul — anapest. Nu toate ritmurile sînt retrogradabile, unele sînt astfel alcătuite încît recurența lor este identică cu starea directă.

La fel se întîmplă și cu formele. Unele din ele nu sînt retrogradabile, de exemplu dacă luăm termenii unui lied în recurență, obținem tot un lied. Nu tot așa se întîmplă cu barul. Prin recurență el dă o nouă formă, să o numim *contra-bar:* unei *ode* îi urmează două post-strofe (prescurtat: Od, 1PSt, 2PSt). Existența contra-barului este atestată încă de la sfîrșitul sec. XVII. La Bach ea este frecventă. La Wagner el apare mai ales în operele de maturitate. Utilizarea sa este, după cum vom vedea, destul de frecventă și în *Pelléas*, unele scene atestă chiar o preferință pentru această formă.

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceasta am arătat formele de bază ale muzicii, întrucît orice altă formă este o rezultantă a alipirii formelor tripartite. Cea mai frecventă formulă de alipire este așa numitul bar cu repriză, care rezultă din alipirea unui bar și a unui lied. Rezultă o formă în patru termeni: două strofe, epodă, repriză (prin care se revine la strofă). Aceasta este și adevărata formă de sonată, întrucît în sonata clasică expoziția allegro-ului de sonată apare întotdeauna prevăzută cu un semn de repetiție iar compozitorii moderni care utilizează forma de sonată folosesc frecvent o repetare variată scrisă a expoziției [1]. În cazul sonatei cele două expoziții (repetate aidoma sau variat) alcătuiesc cele două strofe iar epoda cuprinde o dezvoltare și o repriză (1St, 2St, Ep: Dezv., Rp) [2]. Barul cu repriză se întîlnește nu numai la marile forme, ci și la unele forme mici care intră în componența formelor mai mari. Cum e și firesc, unele scene din *Pelléas* (scena 1-a și 2-a a actului I, etc.) au forma de bar cu repriză.

Forma de lied poate da unele variante interesante. Prin alipirea mai multor lieduri se naște forma de rondo, în care secțiunea principală revine sub formă de refren (Rf) iar secțiunile mediane sînt mereu altele: Rf_1—1SM—Rf_2—2SM—Rf_3 etc. O variantă extrem de interesantă care se întîlnește și în *Pelléas* este forma arcului complet: secțiunea mediană a unei forme de lied este tot un lied. Rezultă o formă în cinci secțiuni, ABCBA, în care secțiunile principale exterioare (SP ext.) încadrează secțiunile principale interioare (SP int.) care încadrează la rîndul lor secțiunea mediană:

SP ext.—SP int.—SM—SP int. Rp—SP ext. Rp.

Se întîmplă cîteodată ca extremele de același fel ale unei forme să fie mici și mai puțin esențiale pentru formă, așa încît ele să nu fie decît rame încadratoare, o ramă anterioară (Ra) și una finală (Rz) a unei alte forme.

Contrară înmulțirii termenilor unei forme este eliziunea. Într-un bar putem avea eliziunea unei strofe sau a epodei, într-un contrabar a unei poststrofe, într-un lied elidarea secțiunii principale sau a reprizei. Asemenea forme provenite din eliziune echivalează cu formele strofice sau cu două secțiuni diferite și singurul lucru care ne indică eliziunea este compararea cu secțiunile asemănătoare care prezintă formele model complete din care provin formele elidate.

Am văzut că nu este necesar ca repetarea să fie aidoma. Se poate însă întîmpla ca, de exemplu, în cele două strofe ale barului, a doua să nu mai fie variantă, ci înlocuitoare a primei, sau antiteza ei. În cazul acesta apare de obicei nevoia ca epoda să reunească elementele celor două strofe. Se naște astfel o adevărată triadă în care epoda este sinteza primelor două secțiuni. Triada este o formă generalizatoare, care întrunește virtuțile barului (strofele, deși contrastante, se aseamănă prin aceea că sînt elemente componente

---

[1] Ceea ce deosebește întrucîtva forma de sonată de barul cu repriză este faptul că „strofele" sonatei — expoziția și repetiția sa — folosesc două sau mai multe teme. După cum se va vedea și din analiza de față, nu e obligator ca strofele barului să fie monotematice, ele pot avea cîteodată și două (sau mai multe) teme sau motive.

[2] Nu e obligator ca dezvoltarea să fie neapărat prelucrarea materialului anterior din strofe, în dezvoltarea din barul cu repriză poate apărea un material nou.

Scanned with OKEN Scanner

ale sintezei) și lied-ului. Și triada poate fi reversibilă: să înceapă cu sinteza, după care să succeadă cele două elemente componente. Sau sinteza poate ocupa locul secțiunii mediane. Uneori în *Pelléas* vom întîlni, desigur, triada și procedeul sintezei. Eliziunea sintezei dă forma antitetică cu doi termeni, teză-antiteză (Th-Ath).

Acestea sînt formele simple ale muzicii, în toate variantele lor posibile. Formele simple intră în componența formelor complexe, forme mari alcătuite la rîndul lor din alte forme.

Cel mai important principiu al formelor complexe este acel al potențării: secțiunile formelor mari au la rîndul lor forme ale căror subsecțiuni pot avea și ele forme, și așa mai departe. Așadar potențarea poate avea (și în cele mai multe cazuri chiar are) mai multe grade. Se poate ca termenii unei forme (să zicem ale unui bar) să îmbrace aceeași formă (în cazul nostru tot bar) dar pot fi și alte forme (contrabar, lied, strofe, formă infinită, etc.). Nu este obligator ca toți termenii să fie potențați, de exemplu, într-un bar pot fi potențate numai strofele (se întîmplă cîteodată ca ele să fie potențate diferit) sau numai epoda. O variantă interesantă a barului cu epodă potențată este barul cu ramificație: epoda, la rîndul ei, este un bar cu epoda potențată, la care epoda, la rîndul ei, poate fi potențată ș.a.m.d.

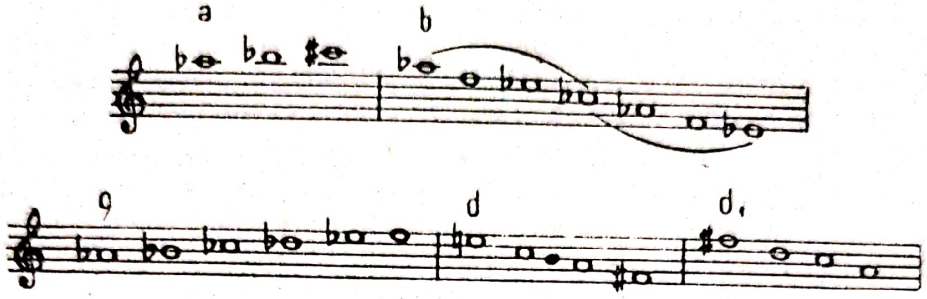
Lumea formelor muzicale este atît de bogată în infinitele variante pe care le oferă aceste posibilități, încît enumerarea lor completă nu e posibilă dar nu e nici necesară. Cu înțelegerea principiilor după care ele se constituiesc este dată baza înțelegerii oricăror forme muzicale. Cu aceasta au fost expuse în mare principiile care credem că stau la baza constituirii formelor, suficient pentru a putea înțelege analiza care urmează. Și acum să încercăm analiza muzicală a formelor muzicale, urmărind unele scene din *Pelléas*.

ACTUL I, SCENA I-a

Preludiul simfonic de 23 măsuri este un fel de portal care se deschide spre lumea basmului. Primele sale 7 tacte alcătuiesc o frază relativ încheiată, în forma muzicală a barului (1St, 2St, Ep). Prima sa strofă, de 2 măsuri, în *re* minor natural, aduce motivul la unison, un fel de „a fost odată" pe care Maurice Emmanuel, în cunoscutul său comentariu, îl denumește „*les temps lointains...*". Cea de-a doua strofă, de asemenea de două măsuri, este repetarea, ușor variată ritmic, a primei. Ultima parte, epoda (3 măsuri) aduce în primele 2 măsuri de două ori tema lui Golaud, pe două sunete, *re-mi*, cu armonizarea pe două acorduri a căror sunete alcătuiesc gama prin ton. Ca formă, epoda este tot un bar, cea de-a doua măsură este o ușoară variantă ritmică și melodică a primei, iar ultima o pauză melodică și un tremolo de timpan (*la* bemol). Această ultimă măsură care încheie fraza inițială este singura care nu se repetă în următoarele 6 măsuri. Repetiția este ușor, dar ingenios variată: tema „timpurilor de demult" apare mai bogat armonizată, tema lui Golaud (de astă dată pe sunetele *sol-la*) are altă armonizare în *sol* minor—*Si bemol* major, pe o dublă pedală *si* bemol — *fa*, iar melodica sa aduce în repetiție o încîntătoare variantă. Dar forma acestor șase tacte este tot bar, (2+2) + 2 tacte.

Scanned with OKEN Scanner

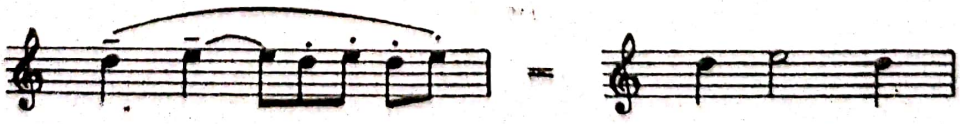
Ultimul grup al preludiului simfonic (10 tacte) alcătuieşte o formă a cărei explicare e ceva mai dificilă. El începe cu apariţia unei noi teme, a Mélisandei: aceasta utilizează, în primele două măsuri, trei sunete (a), apoi o tetratonică (b), rezultanta (c) este o gamă defectivă; apoi o nouă gamă defectivă (d), transpunere la semitonul superior a precedentei, şi în fine o nouă tetratonică (d). Formele *b* şi *d* sînt acorduri micşorate cu septimă naturală (la *d*, *si* este doar o broderie):



În ceea ce priveşte forma epodei de 10 măsuri a barului care alcătuieşte preludiul simfonic: în primele patru măsuri avem din nou un bar (1+1) + + 2 măsuri. Tema Mélisandei nu se opreşte însă cu aceasta, ci reia variat ultimele două măsuri precedente (de astădată două strofe) în timp ce un contrapunct aduce ritmurile şi acordurile temei lui Golaud (de două ori, a doua oară uşor variată, ca şi în apariţiile sale precedente). Tema Mélisandei alcătuieşte deci o formă supraordonată, un contrabar 2 + (2+2) măsuri în care oda are 2 strofe. Procedeul acesta pare complicat numai pe hîrtie, el este însă cunoscut chiar şi în muzica populară, probă prima temă, de 12 tacte, a Rapsodiei 1-a de Enescu.

Tema lui Golaud care contrapuncta tema Mélisandei rămîne apoi, în măsura 20 a preludiului, singură, pentru a face o variantă şi continuare. Cele 3 tacte care cuprind tema lui Golaud au deci tot o formă de bar (1+1) + 1 măsuri. În fine, ultimele 3 tacte cu care se încheie preludiul simfonic de 23 măsuri, înainte de intrarea lui Golaud, aduc o cădere în sincope. Acest grup, care formează consecventul temei lui Golaud, este alcătuit din acorduri avînd la vocea superioară căderi de terţe:

şi întruneşte elemente preluate din cele trei teme expuse pînă acum: prin căderile de terţe el are similitudine cu consecventul temei Mélisandei; prin ritm (sincope) aduce simplificat ritmul temei lui Golaud:



De asemenea tema lui Golaud este evocată şi prin acordurile din ultima măsură, aparţinînd gamei prin ton (ne aduce aminte că prima apariţie a temei

lui Golaud era legată de utilizarea acestei game). În fine prin armonizarea modală, ea reaminteşte prima temă, reprezentată de altfel în bas prin intervalul ei iniţial *re—la*.

Forma acestui grup de 10 măsuri ar fi următoarea: un prim grup de 4 măsuri (bar: 1+1+2) în care apare tema Mélisandei (pe o armonizare de acorduri mărite aparţinînd gamei prin ton şi cu persistenţa unor pedale duble *Si* bemol-*mi* apoi *Si* bemol—*fa*, care împreună cu ritmurile de la clarinete şi fagoturi apoi numai fagoturi menţin atmosfera temei lui Golaud. După aceasta un al doilea grup de 3 măsuri, bar (1+1) + 1 măsuri asemănător primului, prin faptul că tema Mélisandei continuă, acum acompaniată de tema lui Golaud. În fine, un al treilea grup de 3 măsuri, consecventul temei lui Golaud, sinteză a celor trei teme pe ritmul lui Golaud simplificat, revenind la atmosfera primei teme. Aşadar, tot un bar (4+3)+ 3 măsuri. Dacă ţinem seama de tema lui Golaud şi de proporţie, acelaşi grup poate fi socotit un contrabar 4+(3+3) măsuri.

Dificultatea de analiză despre care vorbeam, referindu-ne la ultimul grup de 10 măsuri al preludiului simfonic, provine din faptul că există o anumită ambiguitate care ne permite să-i dăm două interpretări formale. În afară de aceasta, tema Mélisandei apare în preludiu ca o a treia temă, după care avem o repriză a temei lui Golaud, repriză care devine evidentă o dată cu încetarea temei Mélisandei, dar care ar putea fi considerată şi ca începînd cu două tacte mai devreme, cînd apare în contrapunct tema lui Golaud [1].

Dacă încercăm să rezumăm forma preludiului simfonic analizat, constatăm că el este tot un bar (St, St, Ep) în care 1St şi 2St au şapte, respectiv şase măsuri, iar epoda — oricare ar fi interpretarea formală pe care i-am da-o — este alcătuită dintr-o dezvoltare care aduce o temă nouă şi o repriză. Să fixăm într-o schemă desfăşurarea acestui bar cu repriză care alcătuieşte preludiul, schemă în care să fie reprezentate ambele exegeze ale epodei.

(23)
- 1St(7)
  - 1St(2) — Th. I „Timpurile de demult“
  - 2St(2) — Th. I
  - Ep(3) (1 + 1) + 1 — Th. II „Golaud“
- 2St(6)
  - 1St(2) — Th. I
  - 2St(2) — Th. I
  - Ep(2) (1 + 1) — Th. II
- Ep(10)
  - Dezv. Od(4)
    - 1St + 2St(2) | =Od | C→bar 1St
    - Ep(2) | =1PSt→
    - → Dezv. Th. III (Tema Mélis.)
  - Rp Th Gol.)
    - 1PSt(3) 1St + 2St(2) =2Pst — 2St
    - Ep(1)
    - 2PSt(3) (1 + 1) + 1 — Ep = Rp

→ Bar

[1]) Poate că explicaţia cea mai apropiată de adevăr să fie tocmai aceea care, la prima vedere, pare cea mai puţin plauzibilă. Tema Mélisandei apare, în a doua subsecţiune, însoţită de tema lui Golaud, care apoi rămîne singură să o reprezinte. Cele două subsecţiuni devin prin aceasta strofele unui bar de (4 + 3) + 3 măsuri. Barul este potenţat, fiecare din termenii săi este la rîndul său un bar.

Scanned with OKEN Scanner

În cele 31 măsuri care urmează (de la cifra 3 la cifra 7) — în reducția de pian și canto, de la pag. 2 măs. 9, pînă la pag. 4, măs. 7 inclusiv — putem să urmărim cum, deși apare vocea cu recitativul atît de apropiat declamației vorbite, muzica nu pierde un moment forma. Întregul pasaj este un bar care repetă destul de fidel preludiul simfonic. Prima strofă (10 măsuri) este și ea un bar și debutează, ca și în preludiul simfonic, prin motivul „A fost odată", acompaniat de astă dată de triolele care vor însoți ambele strofe. În epoda barului primei strofe, cu toate că motivul lui Golaud nu mai apare decît sub forma sa ritmică (la cifra 4; în reducția de pian acest lucru nu e vizibil), similitudinea se menține datorită gamei prin ton, prin care ocupă 2/3 (4 măsuri) din epodă. Deși nu întotdeauna legată de tema lui Golaud, gama prin ton va apare de obicei în legătură cu Golaud. În ceea ce privește materialul tematic, acesta este diferit de cel din pasajul analog din preludiul simfonic. În locul temei lui Golaud avem de-a face cu un du-te-vino de acorduri mărite în doimi (valorile temei I), apoi trisonuri obișnuite într-un ritm mai viu. Este expresia muzicală a rătăcirii, după cum mărturisește Golaud însuși, 12 măsuri mai tîrziu: „*je crois que je me suis perdu moi-même*". A doua strofă, tot un bar, se deosebește de omoloaga sa din preludiu prin aceea că strofele ei expun și apoi dezvoltă asupra unui ritm al motivului lui Golaud. Epoda strofei a doua (cifra 5) reia motivul lui Golaud. Cu excepția pasajului mai agitat (de la *Moins lent* la *Revenez au Mouv't*), cele două strofe urmează o cale asemănătoare analoagelor lor.

Epoda (un tact înainte de cifra 6), bar de (2+2 1/2) + 7 $^1/_2$ măsuri, aduce un element nou interesant. Ne reamintim că epoda preludiului simfonic folosea tema Mélisandei, împreună cu elemente ale temei lui Golaud sau cu tema lui Golaud însăși (încă de la prima ei apariție, tema Mélisandei era însoțită de ritmurile pe căderi de triton sau cvintă care însoțeau tema lui Golaud). Acum în cele două strofe, 2+2 $^1/_2$ măsuri, tema Mélisandei succede temei lui Golaud. Mai întîi ea apare timid, printr-o singură notă, aceea a debutului ei. Abia a doua oară ea apare evidentă. În fine în epodă tema Mélisandei este înlocuită cu căderi de septimă (sextă) a cîte două acorduri de septimă reprezentînd plînsul Mélisandei pe o notă ținută. Acordurile de septimă nu sînt străine de tema Mélisandei, întrucît sînt acorduri micșorate cu septimă naturală care, după cum știm, reprezintă însumarea armonică a căderilor melodice din consecventul temei (vezi ex. 3, succesiunile *b* și *d*).

Ca formă epoda de 7½ măsuri a epodei e un bar de 4½ măsuri, (1+1$^1/_2$)+ + 2 măsuri încheiată cu o codă de 3 măsuri. În fiecare termen al barului, unei căderi de acorduri de septimă îi urmează o declamație. Declamația însăși este legată de tema Mélisandei, întrucît mai întîi, în urcare, folosește sunetele acordului micșorat *do* diez cu septimă naturală, apoi în coborîre („*Une petite fille qui pleure au bord de l'eau?*") evocă mișcarea din consecventul temei Mélisandei. Coda de trei măsuri, *re* minor cadențînd spre dominanta lui *Do*, readuce elementele modale ale primei teme, în analogie cu repriza

Scanned with OKEN Scanner

din preludiul simfonic. Redăm schema celor 31 de măsuri, în care este notat cu NB locul care prezintă o diferenţă faţă de preludiu :

(31)	1St(10)	1St(2) + 2St(2)	Tema I „Timpurile de demult“
		Ep(6) Bar : (2 + 2) + 2	NB var. ale Th. I şi cons. Th. II : „rătăcirea“.
	2St(9)	1St(2)	Gamă prin ton, fragm. ritmic Th. Golaud
		2St(3) Dezv. preced.	fragm. Th. Golaud, acord. mărite şi g.p. ton
		Ep(4) (2 + 2)	Tema lui Golaud
	Ep(12)	1St(2) (1 + 1)	Tema lui Golaud şi prima notă a Th. Mélis.
		2St (2 1/2) (1 + 1 1/2)	Tema lui Golaud şi începutul Th. Mélis.
		Ep(4 1/2) Bar (1 + 1 1/2)+2	Plînsul Mélisandei, Th. Mélis. în declam.
		Coda (3)	Analog Th. I (Cadenţe modale)

Cu toată diferenţa de proporţie dintre cele două secţiuni (31 faţă de 23 de tacte) ele alcătuiesc două strofe asemănătoare ale unei secţiuni mai mari de 54 de tacte.

Secţiunea care urmează, de 52 de măsuri (cifra 7 pînă la cifra 14), este tot un bar (18+15) + 19 măsuri, ale cărui strofe au drept caracteristică faptul că sînt încadrate de către apariţia de cîte două măsuri a primei teme.

În prima strofă, începînd de la *En animant* apare o variantă a consecventului motivului Mélisandei, adică o cădere melodică pe notele acordului micşorat *do* cu septimă, două tacte, contrabar, 1 + (½ + ½), după care declamaţia lui Golaud reia variat ultimele note *sol* bemol, *mi* bemol (*re* bemol omis), *do* ale motivului. Apoi un acord de nonă (fără fundamentală şi apoi cu fundamentală) susţine a doua întrebare a lui Golaud „*Pourquoi pleurez vous, ici, toute seule*?“ la care pe o pauză de două măsuri urmează acel „*presque sans voix*“ al Mélisandei „*Ne me touchez pas!*“ (variantă a fragmentului din tema Mélisandei, acordul *fa* micşorat cu septimă fără fundamentala sa, care va apare imediat după aceea în declamaţia lui Golaud) şi declamaţia lui Golaud (răsturnarea în rac a altui fragment simplificat al motivului Mélisandei, fragment care va apare cinci măsuri mai tîrziu, în stare directă, la violoncel). Exclamaţia lui Golaud „*Oh! Vous êtes belle*“ aduce un motiv aparent nou (numit de Decsey „*die Zärtlichkeit*“ — motivul duioşiei) dar care melodic este o variantă a fragmentului temei Mélisandei sprijinit armonic pe un acord de nonă (fără fundamentală şi apoi cu fundamentală). Ea este din nou urmată de dublul „*Ne me touchez pas*“ al Mélisandei şi o cădere cromatică pe cuvintele „*ou je me jette à l'eau!*“ şi apoi declamaţia lui Golaud (care continuă căderea cromatică) pe motivul amintit al violoncelelor. Forma materialului încadrat ar fi un foarte subtil contrabar 4 + (4+5) măsuri, în care post-strofele se aseamănă, amîndouă debutînd prin acorduri de nonă fără fundamentală şi apoi cu fundamentală, urmate de declamaţia Mélisandei „*Ne me touchez pas*“. Două tacte prelungite cu încă un tact 2/4, la cifra 9, închid această strofă.

A doua strofă, după cele două măsuri încadratoare, prelucrează de asemenea motivul Mélisandei, forma fiind tot contrabarul, 3+(4+4) măsuri. În oda de 3 măsuri, după căderea de septimă dintre cele două acorduri micşorate cu septimă naturală, apare o variantă a consecventului temei Mélisandei, o cădere pe acordul micşorat *fa*, care apoi dobîndeşte şi septima

Scanned with OKEN Scanner

sa naturală şi devine astfel identic cu ultimul acord din măsura precedentă. Împreună cu măsura care urmează (armonie *Si* bemol major) formează o cadenţă II—V spre *mi* bemol minor, cu care începe prima post-strofă. Fermecătoarele meandre în triole ale ultimelor două măsuri ale odei provin din figurile în optimi şi şaisprezecimi ale consecventului temei Mélisandei. Cele două post-strofe de cîte 4 măsuri sînt amîndouă baruri (1+1)+2 măsuri şi încep amîndouă prin cîte două tacte care au acelaşi ritm al melodiei. Asemănarea lor însă reiese abia după o analiză mai atentă. Prima post-strofă are în primele două măsuri ale sale — cele două strofe ale barului care o formează — o mişcare melodică alcătuită din reluarea meandrului cu care începeau măsurile precedente (acum însă cu *re* bemol şi în optimi, după o pauză de optime) şi motivul „duioşiei". Cele două măsuri ale epodei primei post-strofe au o armonie stagnantă, acordul micşorat *si bemol* cu septimă naturală, pe o pedală de *mi bemol*. Cea de a doua post-strofă reia în primele sale două măsuri armonia precedentă, acordul enarmonic *la* diez micşorat cu septimă naturală, acum pe pedala *fa* diez (în melodie apare o broderie de triole *la diez-si-la diez*, care va fi folosită în secţiunea următoare) după care, la cuvintele lui Golaud „*Ne pleurez pas ainsi*", motivul duioşiei capătă o nouă frumuseţe prin imitaţia dintre orchestră şi voce:

1PSt(4)		*2PSt(4)*	
1 + 2St(1 + 1)	Melodică cu motivul „duioşiei"	1 + 2St(1 + 1)	Acord *la* diez micşorat cu 7-mă nat.
Ep(2)	Acord *si* bemol micşorat cu 7-mă nat.	Ep(2)	Motivul duioşiei

Dinamica are şi ea un rol în această formă: oda *mf* apoi *p dim.*, prima post-strofă *p* apoi *mf*, a doua post-strofă *p cresc.* apoi *f*. Încadrarea se face tot de către două măsuri (*pressez*, 3 tacte înainte de cifra 12) dar care în loc de tema 1 aduce în orchestră pe acorduri de none paralele căderea cromatică „*Ou je me jette à l'eau*" (la cuvintele „*Je me suis enfuie! enfuie ... enfuie ...*) Acordurile de nonă pe *Do diez* şi *Si bemol* care stau la capetele căderii cromatice sînt cele două acorduri ale primei măsuri din rama încadratoare anterioară, în ordinea lor inversă, ceea ce întăreşte şi mai mult încadrarea.

Epoda secţiunii începe la *1-er mouv^t*, un tact înainte de cifra 12 şi este un bar (5½+4½)+6 măsuri a cărui epodă este ea însăşi un bar (2+2)+2 măsuri. Fiecare termen al barului începe cu cîte o întrebare a lui Golaud, iar primele două răspunsuri ale Mélisandei se produc pe ţesături ale orchestrei care încep cu prelucrări ale motivului Mélisandei. A treia întrebare a lui Golaud apare, după ce cornii anunţă tema coroanei pe un acord cu septimă (două măsuri). Răspunsul Mélisandei survine pe un acord minor cu septimă inversă, după care urmează o prelucrare a temei coroanei deformată şi în valori lărgite (două măsuri). Epoda epodei (două măsuri) aduce tema Mélisandei. O codă- tranziţie de trei măsuri (trei măsuri înainte de 2/2, cifra 14) încheie epoda şi întreaga secţiune.

Scanned with OKEN Scanner

Să rezumăm într-o schemă forma secțiunii de 52 de măsuri. Ramele de cîte două (trei) măsuri, care ocupă extremele celor două strofe, le-am designat prin Ra (rama anterioară) și Rz (rama finală):

1St(18)
- Ra(2) Tema I
- SM(13)
  - Od(4) α) (2) Tema Mélis., contrabar 1 + (1/2 + 1/2)
    β) (2) Declamație Golaud
  - 1PSt(4) α) (2) Acord nonă, fără, apoi cu fundamentală
    β) (2) Declam. β′) (1) Mélis. „*Ne me touchez pas*“
    β″) (1) Gol. frgm. mot. Mél.
  - 2PSt(5) α) (2) Acord nonă, fără, apoi cu fund. mot. duioșiei
    β) (3) Declam. { β′) (1) Mélis. „*Ne me touchez pas*“ / β″)) (2) Gol. frgm. mot. Mélis.
- Rz(3) Tema I (2) + prelungire (1 = 2/4)

2St(16)
- Ra(2) Tema I pe acorduri de nonă
- SM(11)
  - Od(3) (1 + 2)
  - 1PSt(4) Bar: 1 + 1 + ((1/2 + 1/2) + 1)
  - 2PSt(4) Bar: 1 + 1 + 2
- Rz(2) cădere cromatică pe acorduri de nonă din Ra

Ep(19)
- 1St(5 1/2)
  - Golaud, 1-a întrebare (1)
  - Mélis. (4 1/2) Bar 1 + 1 + ((1 + 1) + 1/2)
- 2St(4 1/2)
  - Golaud, a 2-a întrebare (1 1/2)
  - Mélis. (3)
- Ep(9)
  - 1St(2) Tema coroanei + acord, (Golaud, a 3-a întrebare)
  - 2St(2) acord + Tema coroanei deformată (Mélis)
  - Ep(2) Tema Mélisandei
  - Codă tranzitorie (3)

La cifra 14 *Animé et agité* 2/2, începe secțiunea a treia (65 măsuri) care are un pronunțat caracter de dezvoltare. La rîndul ei ea are două diviziuni de 35, respectiv 30 de măsuri.

Prima diviziune este un contrabar. Oda acestuia, foarte lungă (25 măs) este un bar (11+8)+6 măs, care preia aproape toate elementele sale muzicale din secțiunea precedentă, și anume din strofa doua și din epodă. Singurul element nou constă din gamele ascendente prin ton care apar la începutul celor două strofe. Analizarea acestei ode, destul de dificilă, cere să apelăm și la elementul literar-dramatic. În ambele strofe declamația Mélisandei este urmată de declamația lui Golaud. De fiecare dată în declamația Mélisandei avem un antecedent (α) mai agitat și un consecvent (α') care aduce o rezolvare — atît în elementul muzical cît și în cel literar. Partea orchestrală de 6(=3+3) măsuri, care însoțește declamația Mélisandei în prima strofă, aduce, pe gama prin ton ascendentă, meandrele din consecventul temei Mélisandei. Avem o repetiție de trei ori a unei măsuri, și singurele criterii je a fixa forma acestui antecedent, contrabar 1+(1+1), sînt registrul și declamația, atît prin latura sa muzicală, cît și prin cea literară („*Non, non,/ de n'en veux plus!/ je n'en veux plus*“). Consecventul (α') de 3 măsuri, tot un contrabar 1+(1+1), în esență tot o repetiție triplă a unei măsuri, dar variată,

reia pe un tremolo, după meandrele temei Mélisandei, de două ori o broderie de semiton, întîlnită încă din secțiunea precedentă. Subsecțiunea de cinci măsuri care urmează este reluarea amplificată a aceluiași consecvent, tot un contrabar, acum de 1+(2+2) măsuri. Astfel încît am putea caracteriza prima strofă de 11 măsuri a odei drept un contrabar 3+(3+5) potențat — toți termenii săi fiind la rîndul lor contrabaruri.

În partea orchestrală de 4(=2+2) măsuri care însoțește declamația Mélisandei din a doua strofă (de 8 măsuri) a odei, se repetă cele spuse asupra pasajului analog de mai sus, cu diferența că acum avem forme strofice (1+1 măsuri), iar broderia este înlocuită de o apogiatură. În restul de 4 măsuri cu declamația lui Golaud, apar elemente noi. Mai întîi, în două măsuri, avem un acord minor căruia ulterior i se adaugă septima, după care în alte două măsuri ascensiunea, acum numai de 4 sunete și diatonică urmată de o cădere de cvartă, capătă o semnificație literară prin cuvintele declamației lui Golaud, care o urmărește aproape la unison: „*On pourrait la prendre sans peine cependant*". Să designăm prin β această formă melodică.

Acum epoda de șase măsuri a barului care alcătuiește oda: Ea e divizată inegal, 2 1/2 + 3 1/2 măsuri. În primele 2 1/2 măsuri, contrabar 1+(1+1/2) cu a doua post-strofă trunchiată, avem mai întîi un acord *Do* major, căruia i se adaugă și septima, în timp ce răsună tema coroanei, iar apoi de două ori sinteza contrapunctică a elementelor α și β. În fine cele 3 1/2 măsuri sînt în realitate 3 măsuri de 6/4: mai întîi (o măsură și jumătate) întîlnim o succesiune de două acorduri micșorate de septimă naturală — „plînsul Mélisandei" — acum însă cu altă semnificație, întrucît nu mai avem căderea de septimă. Întrebarea Mélisandei („*Oui, Oui, Qui êtes vous?*") reia enarmonic melodia declamației de la primul „*Ne me touchez pas, ne me touchez pas*", dar într-un ritm mai liniștit. Cele două măsuri de 6/4 cu răspunsul lui Golaud „*Je suis le prince Golaud, le petit fils d'Arkel le vieux roi d'Allemonde*" aduce mai întîi o succesiune majestuoasă, cuprinzînd aproape numai acorduri de nonă (mai tîrziu această succesiune va fi destul de des întrebuințată, semnificînd „pașii lui Golaud") și apoi, în ultima măsură — pe armonia *Si bemol* care rezolvă cadența perfectă V—I a acestor măsuri — o temă care va fi folosită din nou la sfîrșitul scenei l-a și apoi în scena a 2-a, tema lui Arkel, avînd și semnificația de „temă a destinului".

Cele două post-strofe de cîte patru măsuri, *Fa diez* major, sînt despărțite de către două măsuri cu întrebarea Mélisandei: „*Pourquoi me regardez-vous ainsi?*". Deși egale și avînd un material asemănător, post-strofele nu sînt la fel. Prima post-strofă e alcătuită din două strofe (2 + 2 măsuri) care urmează un drum asemănător cu măsurile 16—19 din preludiul simfonic: prima strofă preia consecventul temei Mélisandei, într-o variantă în care mișcarea ascendentă de șaisprezecimi este înlocuită cu o mișcare de triole-optimi tremolo, în a doua strofă tema Mélisandei este însoțită în contrapunct, ca și în preludiu, de către tema lui Golaud (în reducția de pian, omisă). A doua post-strofă e alcătuită dintr-un antecedent de două măsuri în care de două ori se reia variat drumul de la *Fa diez* major la *Re diez* major, și un consecvent de 2(=1+1) măsuri, cu cadența *si* minor I—IV—V (sau *Fa diez* mixolidic IV—VII—I) și

o melodică conclusivă care readuce broderia de triole-optimi, acum descendentă. Iată acum schema primei diviziuni, de 35 măsuri, a dezvoltării:

Od(25) / 1St(11) { α + α) (6) Mélis. Ant(3) c-bar 1 + (1 + 1) = Od
Cons(3) c-bar 1 + (1 + 1) = 1PSt
α(5) Golaud, c-bar 1 + (2 + 2) = 2PSt } c-bar

2St(8) { α + α) (4) Mélis. Ant (2) 2str(1 + 1)
Cons (2) 2 str(1 + 1)
(4) Golaud { Acord(2) *mi* cu 7-mă
β(2) frgm. gamă ascend. „On pourrait la prendre..."

Ep(6) { (2 1/2) { Acord(1) *Do* cu 7-mă, tema coroanei
α + β(1 1/2) 2 str (1 + 1/2) sinteză cp.
(3 1/2) { (1 1/2) Acorduri micș. cu 7-mă („plîns. Melis.")
și declam. „Ne me touchez pas"
(2) (6/4) Cadență perfectă Si bemol, th. „Pașii lui Gol."
și th. lui Arkel (tema destinului)

1PSt(4) 1Str(2) începe în *Fa* diez, cons. th. Mélis.
2Str(2) cons. th. Mélis. și cp. th. Golaud
Măsuri delimitative (2) Mélis.: „Pourquoi me regardez vous ainsi"?

2PSt(4) Ant(2) *Fa* diez — *Re* diez(2x) cons. th. Mélis.
Cons(2) Cadență *si* I—IV—V (termină în Fa diez) cu melod. conclus.

Cea de a doua diviziune a dezvoltării începe cu măsura care cuprinde cuvintele lui Golaud: „*Pourquoi avez-vous l'air si (étonnée?)*". Ea are 30 de măsuri, în întregime pe ritmul sincopat ostinat, și este extrem de interesantă atît prin locul pe care îl ocupă în dezvoltare, cît și ca formă — un bar de o proporție și o simetrie aproape perfectă (9 +(2) + 8) + 11 măsuri, în care cele două strofe de nouă și opt măsuri sînt despărțite de către două măsuri delimitative. Prima strofă de nouă măsuri este, la rîndul ei, un bar cu epoda potențată:

(9) 1St(2) (1 + 1) Notă repetată sincopată *fa* diez. Mot. în bas, derivat din tema Mélis. deform.
2St(2) (1 + 1) id., un ton mai sus
Ep(5) 1 + 1 + (1/2 + 1/2 + (1/2 + (1/2 + 2/4))) Tema lui Golaud

(Apariția temei lui Golaud lasă să se întrevadă că această a doua diviziune a dezvoltării este o cvasi-repriză).

Timp de 2 măsuri ritmul sincopat se întrerupe și apare tema Mélisandei. Se formează astfel un pendant la cele două măsuri delimitative din diviziunea precedentă. În ambele delimitări avem o întrerupere a ritmicii generale. În prima avem o întrebare a Mélisandei, în a doua avem referirea lui Golaud la Mélisanda (*„Vous avez l'air très jeune"*) însoțită de tema Mélisandei, și

Scanned with OKEN Scanner

apoi întrebarea lui Golaud „*Quel âge avez vous?*“ [1] O dată cu reluarea ritmului sincopat începe a doua strofă, tot un bar cu epoda potențată:

(8) 1St(2) Nou mot. în bas („*Je commence...*“) pe sincope
2St(2) (1 + 1) Un ton mai sus (2×) + ritmul temei coroanei, episodic
Ep(4) 1 + 1 + 2 Tema duioșiei și ritmul lui Golaud

În fine epoda, bar de (2 + 2) + 7 măsuri, întrunește în strofele sale, opunîndu-le, cele două motive apărute în strofele precedente. La fel, cea de a doua strofă e la un ton mai sus. Epoda se opune ritmului sincopat derivat din tema lui Golaud, 3 măsuri, bar (1 + 1) + 1 — tema Mélisandei, 4 măsuri, bar (1 + 1) + 2:

(11) 1St(2) (1 + 1) Cele 2 teme derivate din temele Mélis. și Golaud
2St(2) (1 + 1) Idem, un ton mai sus
Ep(7)) (3) Bar (1 + 1) + 1 ritmul derivat din tema lui Golaud
) (4) Bar (1 + 1) + 2 tema Mélisandei

Vedem că această a doua diviziune de 30 de măsuri, a dezvoltării, deși nu începe cu tema I capătă ulterior asemănări cu strofele expozitive, fiind deci o cvasi-repriză.

Secțiunea care urmează (54 măsuri) la cifra 20, în reducție la pag. 21, *1-er Mouv^t (très modéré)*, începe vădit cu o repriză, care însă ulterior capătă aspecte de dezvoltare cu elemente tranzitorii către scena a 2-a. Ea este un bar (11 + 28) + 15, potențat, cu o a doua strofă mult amplificată. Caracteristica barului care alcătuiește prima strofă (2 + 3) + 6 măsuri este aceea că în a doua strofă a sa materialul tematic rămîne în suspensie și se împotmolește într-o înlănțuire armonică sprijinitoare a declamației. Acest material tematic însuși este dat de tema inițială („Timpurile de demult“) însoțită de o mișcare în triole-optimi (ca și în strofa care urma preludiului simfonic, la intrarea lui Golaud). Dar acum această ornamentație capătă un contur tematic, întrucît nu e altceva decît varianta în triole a temei care va apare mai tîrziu, în actul al II-lea, în deplina sa semnificație ca temă a „inelului lui Golaud“ [2]. Epoda barului care alcătuiește prima strofă, la rîndul ei un bar (2 + 2) + 2 măsuri, lasă

---

[1] Mai există și alte similitudini: cele două măsuri delimitative din prima diviziune nu sînt total rupte de cele două măsuri care le preced, întrucît mișcarea melodică *do-re* rezultată din succesiunea acordurilor majore există în prealabil în tema lui Golaud, așa cum preexistă în prealabil și însăși succesiunea acordurilor *Do* major-*Re* major. Tot astfel în cele 2 măsuri delimitative din diviziunea doua *si-do* diez, începutul temei Mélisandei preexistă în cele 2 măsuri precedente. În afară de aceasta, în măsurile delimitative din prima diviziune se produce o conturare (*do-re*, apoi *do-re-fa*) a începutului temei Mélisandei pe o notă ținută, iar în măsurile delimitative din a doua diviziune apare începutul temei Mélisandei pe un acord stagnant. În ambele cazuri tema Mélisandei se naște din secunda ascendentă a motivului lui Golaud.

[2] Tremolo-ul de optimi al viorii a II-a, care însoțește heterofonic mișcarea triolelor, redă însă chiar tema „inelului“.

Scanned with OKEN Scanner

în cea de a doua strofă de asemenea în suspensie materialul tematic (tema lui Golaud) și îl înlocuiește cu o succesiune ascendentă de acorduri, pe bași descendenți — preluare variată a basului măsurii precedente, după cum și succesiunea ascendentă de acorduri poate fi socotită o preluare variată a basilor primei măsuri a primei strofe.

Strofa a doua, de 28 de măsuri, un bar (10 + 10) + 8 măsuri în care strofele sînt baruri iar epoda un contrabar, este cît se poate de interesant prin modul în care amplifică proporțiile strofei precedente. Prima strofă, bar de (2 + 2) + 6 măsuri, are drept caracteristică faptul că în prima sa strofă nu aduce materialul tematic principal, tema I „Timpurile de demult", ci numai însoțitoarea sa, ornamentația în triole (Tema „Inelul lui Golaud".) Tema I și însoțitoarea sa apar împreună abia în a doua strofă, de două măsuri. Epoda de șase măsuri, contrabar 2 +(2 + 2) măsuri, dezvoltă tema I (numai prima sa măsură), mereu însoțită de mișcarea în triole. În odă, saltul de cvintă *la—mi* apare de două ori, în cele două post-strofe cele două note apar de două ori, în ordinea inversă *mi—la*, fiecare precedată de cîte o notă cu caracter apogiatural. Întreaga strofă de 10 măsuri este susținută de pedala gravă *Fa*.

Cea de a doua strofă, tot de 10 măsuri și tot un bar, acum de (4 + 4)+2 măsuri, e construită în modul următor: în strofele sale tema I este însoțită nu numai de mișcarea de triole, ci și de tema lui Golaud în contrapunct (cîte 2 măsuri), după care fiecare strofă se prelungește printr-un adaos de cîte 2 măsuri, care păstrează numai mișcarea de triole, pe o ascensiune în valori largi a basilor. Epoda de două măsuri, în gama prin ton și acorduri mărite, aduce mișcarea de triole („inelul lui Golaud").

Epoda de opt măsuri, contrabar 4 + (2 + 2), care are o interesantă odă formată din două strofe, 2 + 2 măsuri. În prima strofă a odei, după motivul cromatic ascendent pe ritmul lui Golaud („*Je commence*") în acorduri mărite, apare tema Mélisandei. Dacă socotim că motivul „*Je commence*" înlocuiește în fond tema lui Golaud, putem spune că și aici, ca și în cea de a doua strofă expozitivă, în epodă tema Mélisandei urmează temei lui Golaud. În a doua strofă a odei armonia urmează un drum similar celui din prima strofă, dar tema Mélisandei lipsește. În post-strofe apare un fragment al temei Mélisandei (începutul), repetat.

Epoda reprizei, 15 măsuri — ca și cea de a doua strofă, exclusiv instrumentală — este un bar (2 + 2) + 11 măsuri cu o lungă epodă potențată, în formă de bar (4 + 3) + 4 măsuri. Cele două strofe sînt baruri, dar al doilea e elidat (1 + 1) + 2 și 1 + 2 măsuri. Epoda aduce ca element tranzitoriu spre scena a 2-a o temă apărută pînă acum o singură dată (la cadența perfectă în *Si* bemol), tema lui Arkel, totodată și temă a destinului — un contrabar, 2 + (1 + 2) măsuri în care cea de a doua post-strofă e de două ori mai mare, prin dublarea valorilor primei post-strofe. Dar ultima sa măsură e în același timp și prima măsură a scenei următoare, scena a 2-a. În tabloul care urmează, rezumat sinoptic al secțiunii de 54 de măsuri, am notat cu sem-

Scanned with OKEN Scanner

nul ∪ urmînd cifrei care indică numărul măsurilor, această apartenență dublă a ultimei măsuri.

(54) 1St(11)
- 1St(2) Th. I („Timpurile de demult") acomp. de triole („Inelul lui Gol.") *re* min.
- 2St(3) ambele teme în suspensie
- Ep(6) Bar(2 + 2) + 2 Tema lui Golaud și derivate ale însoțitoarelor sale. In 2St tema în suspensie.

2St(28)
- 1St(10) Bar(2 + 2) + 6 în care tema I nu apare în 1St. Ep. c-bar 2 + (2+2)
- 2St(10) Bar (4 + 4) + 2 cu strofele prelungite, dar f. asemănător celui din expoziție. În strofe th. I + cp th. Gol. și triole, apoi numai triole, în epodă „inelul" în g.p. ton
- Ep(8) C-bar 4 + (2 + 2) Mot. „Je commence" în acorduri mărite și th. Mélis., apoi frgm. th. Mélis. (2 × 2)

Ep(15)
- 1St(2) tema lui Golaud în bas
- 2St(2) id.
- Ep(11)
  - 1St(4) Bar(1 + 1) + 2, dezv. th. lui Golaud
  - 2St(3) Bar cu strofa 2-a elidată, 1 + 2, idem.
  - Ep(5∪) C-bar 2 + (1 + 2∪) Th. destinului, a 2-a PSt. în valori dublate

Să analizăm acum întreaga scenă în ansamblul ei. Primele două secțiuni de 54, respectiv 52 de măsuri, alcătuiesc o diviziune mai mare, secțiunea principală, în care sînt expuse temele. A treia secțiune are un pronunțat caracter de dezvoltare și alcătuiește secțiunea mediană, a scenei. În fine, secțiunea a patra este o repriză variată a secțiunii principale. Forma scenei este așadar o formă de sonată: SP = Expoziție, SM = Dezvoltare, SP Repriză — Reexpoziție.

În ceea ce privește expoziția: încă Saint-Foix observa în analizele sale asupra creației mozartiene pătrunderea principiului allegro-ului de sonată în cadrul aceleiași grupe tematice. De exemplu în prima parte a simfoniei Jupiter, prima temă parcurge rînd pe rînd caracterele temei energice, temei sensibile și temei conclusive. Ceva asemănător se întîmplă și în această scenă din *Pelléas:* cum am văzut chiar din prima strofă, expoziția nu oferă celor trei teme locuri aparte, ci le cuprinde în cadrul aceleiași grupe. În locul grupărilor separate a temelor, apare principiul predominării. De exemplu în secțiunea a doua de 52 de măsuri, primele două strofe aduc și tema I („Timpurile de demult") dar numai ca rame, ca încadrări foarte scurte, al unui material axat pe „tema secundară" a Mélisandei. Putem considera așadar strofele primei secțiuni (23 + 31 = 54 măsuri) ca expoziție a „temei principale" și „ponte" iar secțiunea de 52 de măsuri ca „grup secundar" de teme. Cele două secțiuni sînt strofe aproape egale ale expoziției. Dar tot atît de bine am putea considera cea de a doua strofă ca o dezvoltare pregătitoare — o cvasi-dezvoltare în cadrul expo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţiei, aşa cum cea de-a doua diviziune de 30 măsuri a dezvoltării apare ca o pregătire a reprizei, o cvasi-repriză în cadrul dezvoltării.

Denumirea care ar rezuma cel mai bine forma acestei scene ar fi aceea de bar cu repriză, caracterizare întărită şi de proporţionarea de o mare eleganţă a secţiunilor: 1 St = 54, 2St = 52 Ep : Dezvoltarea = 65 (= 35 + 30 cvasi-repriza), Repriza = 54 măsuri. Tabloul sinoptic cuprinzînd scena 1 ar fi următorul:

1St(54	1Str(23)	1St(7)	Bar(2 + 2) + ((1 + 1) + 1)	Th I („Timpurile de demult") 2x şi tema „Golaud"
		2St(6)	Bar(2 + 2) + 2, id.	
		Ep(10)	1St(4) Bar(1 + 1) + 2	Th Mélisandei
			2St(3) Bar(1 + 1) + 1	Th. Mélis. + Cpct Th. Golaud
			Ep(3) Bar(1 + 1) + 1	Deriv. din Th. „Golaud" şi „Timpurile...".
	2Str(31)	1St(10)	Bar(2 + 2) + ((2 + 2) + 2)	Th. I şi var. ale Th. I („Rătăcirea") G.p. ton frgm. ritmic „Golaud"
		2St(9)	Bar(2 + 3 = Desv. preced.) + 4	Th. lui Golaud
		Ep(9)	(2 + 2 1/2) + 4 1/2	Th. „Golaud" şi încep. Th Mélis., plînsul Mélis. şi mot. Mélis. în decl.
		Codă(3)	Cadenţe şi declam.	
2St(52)	1St(18)	Ra(2)	Th. I	
		SM(13)	Od(4) α(2) Th. Mélis. C-bar 1 + (1/2 + 1/2) + (2) Decl.Gol	
			1PSt(4) α(2) Ac.9-nă + β(2) Decl. Mélis.: „Ne me touchez pas." Gol. Fragm. mot. Mélis.	
			2PSt(5) α(2) Ac.9-nă mot. duioşie + β Decl. Mélis. „Ne me touchez... „Gol. frgm. mot. Mélis. în orch.	
		Rz(3)	Th. I(2) + prelungire (2/4)	
	2St(15)	Ra(2)	Th. I pe ac. 9-nă,	
		SM(11)	Od(3) (1 + 2) plînsul Mélis. şi dezv. Th. Mélis.	
			1PSt(4) Bar 1 + 1 + ((1/2 + 1/2) + 1) Dezv. Th. Mélis.	
			2PSt(4) Bar(1 + 1) + 2 Th. Mélis. şi mot. duioşiei, orch. şi voce	
		Rz(2)	Cădere crom. „ou je me jette à l'eau" pe ac. 9-nă	
	Ep(19)	1St(5 1/2)	Gol. întrebare(1) + Mélis. (4 1/2)	
			Bar 1 + 1 + ((1 + 1) + 1/2) Th. Mélis.	
		2St(4 1/2)	Gol. întrebare (1 1/2) + Mélis. (3) Bar(1 + 1)+ 1	
		Ep.(6)	Bar(2 + 2) + 2 Th. coroanei şi întreb. Th. coroanei def. şi Th. Mélis.	
		Codă(3)	tranzitorie	

Scanned with OKEN Scanner

Ep(65(Desv.(35) Od(25) 1St(11) C-bar 3 + (3 + 5) potențat, toți termenii C-baruri, desv. th. Mélis. ( )
2St(8) Mélis. (2 + 2) decl. Gol: acord (2) și (2)
Ep(6) (2 1/2) C-bar 1 + (1 + 1/2) acord cu th. coroane și Sth(+)2x
(3 1/2) Gol. 1 1/2 + 2(6/4) întreb. Mélis. și cad. „Je suis le prince...“ + th. destinului
1PSt(4) 2Str: Th. Mélis. *Fa* diez (2), th. Mélis. + ritmul Gol. (2)
2 măs. delimitative = „Pourquoi me regardez-vous ainsi?“
2PSt(4) antec. Th. Mélis. (2) + Cons. (2) *Fa* diez
q. Rp(30) 1St(9) 1St(2) 2 × 1. Ped. sincop. Motivul în bas, deriv. din th. Mélis., deform.
2St(2) id., un ton mai sus
Ep(5) Bar cu ramificație 1 + 1 + (1/2 + 1/2+ (1/2 + 2/4)) Th. Golaud.
2 măs. delimit. Th. Mélis., întreruperea ritmului sincopat.
2St(8) 1St(2) Ped. sinc. Nou motiv. (Mélis.: „Je commence“) cu ritmul Gol.
2St(2) id. Un ton mai sus + th. coroanei (2 × 1)
Ep(4) Bar(1 + 1) + 2 Th. duioșiei (2 1/2) apoi ritmul lui Gol. ($1\ ^1/_2$)
Ep(11) 1St(2) 2 × 1. Cele 2 mot. ale strofelor (Sth) pe sincope.
2St(2) id. Un ton mai sus.
Ep(7) α(3) Bar-triadă (1 + 1) + 1 = Sth., ritmul lui Gol.
β(4) Bar(1 + 1) + 2 Tema Mélis.

Rp (54) 1 St (11) 1St(2) Th. I „Timpurile de demult“ acomp. de triole = „inelul lui Gol.“ *re* min.
2St(3) Ambele teme în suspensie
Ep(6) Bar(2 + 2) + 2 Th. lui Gol. (numai 1St) și derivate ale însoțit. ei
2St(28) 1St(10) Bar în care Th. 1 nu apare în 1St și epoda e un C-bar 2 + 2 + (2 + (2 + 2))
2St(10) Bar (4 + 4) + 2 cu strofele prelungite; în strofe apare th. I și th. Gol., în epodă „inelul lui Gol.“ în gama p. ton.
Ep(8) C-bar 4 + (2 + 2), Mot. „je commence“ cu ritmul lui Gol. și th. Mélis.
Ep(15) 1St(2) Th. Gol. în bas.
2St(2) id.
Ep(11) 1St(4) Bar(1 + 1) + 2, Desv. th. Golaud
2St(3) Bar cu strofa 2-a elidată 1 + 2, id.
Ep(5) C-bar 2 + (1 + 2), th. destinului, a 2-a PSt valori dublate.

ACTUL I, SCENA 2

Forma muzicală a acestei scene începe la cifra 23 (o dată cu citirea scrisorii). Primele șase măsuri (cifra 22) formează o introducere încadratoare, în care apar: motivul micșorat al destinului, în valori de 16—mi (trei măsuri) și

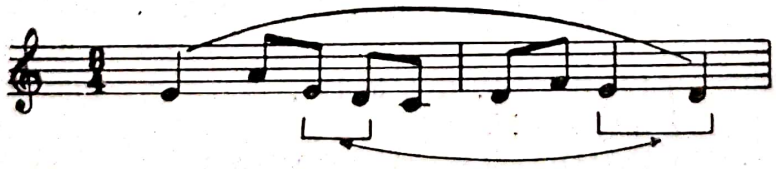
recitativul Genevievei pe o notă ţinută şi apoi pe secunda descendentă *mi—re* ca *deviză* (trei măsuri).

Scena are trei secţiuni corespunzînd, în mare, celor trei personaje ale acestei scene : Genevieve, Arkel, Pelléas. Să analizăm prima secţiune (citirea scrisorii). O primă strofă de 12 măsuri începe în 3/4 şi sfîrşeşte în 4/4. Ea are formă de bar, cu epoda potenţată. Cele două strofe, de cîte două măsuri, reiau pendularea de secundă a devizei prin pendularea între acordurile *Do—si*. Epoda (8 măsuri de 4/4) în formă de bar aduce în prima strofă două măsuri) o succesiune de acorduri în doimi cu căderi melodice de cvartă, *la—mi*, apoi cvinte, variante ale unor elemente cunoscute din tema iniţială a operei. Strofa a doua (trei măsuri) contrabar 1 + (1 + 1) începe la fel (armonizarea însă e mai bogată), dar apoi aduce de două ori căderea de secundă *mi—re*. Epoda (trei măsuri) readuce căderea melodică de cvartă, cele două acorduri în doimi, acum deformate, o pauză cu declamaţie şi o cadenţă pe *Do*.

A doua strofă (13 măsuri) începe la fel în cele două strofe tot de cîte două măsuri ale sale (cu o mică variantă la primul acord, acum secundă *do—re*). Epoda (4/4, 9 măsuri). din nou potenţată, tot un bar (2 + 2) + 5, capătă un curs diferit : în strofe apar secunda melodică *mi—re*, apoi în epodă avem o mişcare melodică începînd cu căderea cvartei *la—mi* în bas precedînd o cădere de acorduri în cvintă *la—Re—sol—Do*. Cu acordul *Do* cu nonă începe epoda (15 măsuri), bar (5 + 5)+ 5 : prima strofă motivul Mélisandei, apoi acorduri pe o pedală de *re*, a doua strofă asemănător, un semiton mai sus, epoda *(Lent*, 1 măs. înainte de cifra 26) tema destinului (5 măs. *la* minor.).

Cu toate că citirea scrisorii se termină, mai urmează o primă parte a comentariului lui Arkel, în aceeaşi atmosferă muzicală (notă ţinută *mi*, apoi mers de secunde ascendent în bas) ceea ce constituie un element de analogie cu strofele, o quasi repriză (6 măsuri). Această primă secţiune a scenei a 2-a este aşadar un bar cu repriză. Literar ea era dominată de declamaţia Genevievei şi sfîrşea cu comentariul lui Arkel.

A doua secţiune, de 39 de măsuri, este dominată de declamaţia lui Arkel şi sfîrşeşte cu comentariul Genevievei. În afară de această analogie literară, între cele două secţiuni există şi o analogie muzicală. Motivul liniştit, *soutenu*, al lui Arkel cuprinde cvarta *la—mi*, de două ori căderea de secundă *mi—re*,



precum şi căderea *re—do*. Ca şi prima secţiune este un bar cu repriză potenţat. Prima strofă, de şase măsuri, bar de (2 + 2) + 2 măs., aduce în a doua strofă numai partea a doua a motivului lui Arkel (de două ori, la terţă mică superioară), iar în epodă apare secunda *re—do*. Cea de a doua strofă, tot de şase măsuri, bar de (2 + 2) + 2 măsuri, aduce în epodă o prelucrare cu deplasare a accentului a unui fragment extras din prima parte a motivului lui Arkel.

Scanned with OKEN Scanner

O a treia (!) strofă [1] începe cu o dezvoltare a motivului lui Arkel în bas, șase măsuri, bar (2 + 2) + 2, în care cea de a doua strofă repetă de două ori numai prima parte a motivului lui Arkel. Epoda începe cu o dezvoltare (șapte măsuri), bar (2 + 3) + 2 extrem de subtil [2]: strofa a doua e mai lungă datorită prelungirii pe două măsuri prin revenirea de trei ori (hemiolă) a terței *si—sol* diez, conținută latent în consecventul din prima strofă, apoi aceeași epodă continuă (4/4, *Lent et grave*, cifra 30) cu motivul destinului (cinci măsuri, *Mi* major), existent și în epoda primei secțiuni — ceea ce face analogia celor două secțiuni evidentă. Comentariul Genevievei (nouă măsuri), bar de (3 + 2) + 4 măsuri, aduce în strofe mișcarea de du-te-vino executată de cvarta temei lui Arkel iar în epodă o cădere prin secunde a basului, astfel încît poate fi socotit de asemenea o repriză, ceea ce completează analogia. Să dăm o schemă comparată a celor două secțiuni:

1S. (41)	1 St (12)	Bar(2+2)+8	Succesiune acorduri *do-si*, căderi de 4-tă *la-mi* și 2-tă *mi*-Re	
	2St(13)	Bar(2 + 2) + 9	idem.	
	Ep(21)	Dezv.(15)	1St(5)	Th. Mélisandei, acorduri pe ped. *re*
			2St(5)	id. 1/2 ton mai sus.
			Ep(5)	Rf = Th. destinului
		Rp(6)		Comentariul lui Arkel pe notă ținută mi și ascensiune de secunde a basului
2S.(39)	1St(6)	Bar(2 + 2) + 2.	Tema Arkel, cuprinzînd secunda *mi-re* și și cvinta *la-mi*	
	2St(6)	Bar(2 + 2) + 2	idem.	
	3St(6)	Bar(2 + 2) + 2	idem, în bas	
	Ep(21)	Dezv.(12)	Bar(7)	(2 + 3) + 2, variantă a th-Mélis.
			Rf.(5)	Tema destinului
		Rp(9)		Comentariul Genevievei cu cvarta th. Arkel și cădere de secunde în bas

În urma acestei comparații nu mai încape îndoială că cele două secțiuni sînt analoge, reprezentînd cele două strofe ale unui bar mai mare.

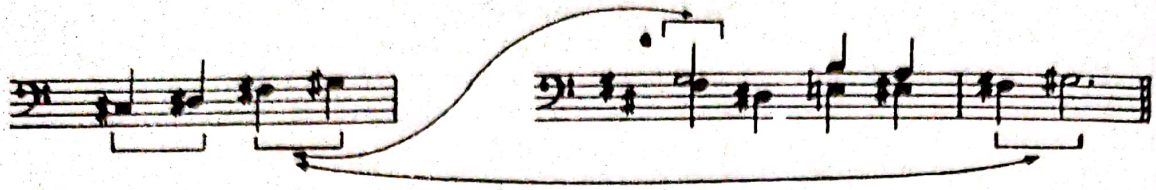
Urmează epoda acestui bar (cifra 31, 3/4, *Animez un peu*, 3 diezi), 43 măsuri. El debutează cu o dezvoltare în care apare un motiv nou (Pelléas, 17 măsuri) în formă de bar (4 + 3) + 10: cea de a doua strofă elidează primul tact și transpune la cvarta inferioară, epoda este un bar (2 + 2) + 6 măsuri. O repriză începe la *Modéré* (Pelléas: „*Grand-père j'ai reçu...*“, 13 măsuri). Recunoaștem legături de acorduri și secundele *do—re (si)* din prima secțiune cu care există și analogia de formă, bar cu epoda potențată 2 + 2 + (2 + + 3) + 4. O a doua secțiune, tot de 13 măsuri, a acestei mari epode, nu lasă să se întrezărească de la început faptul că și ea este o repriză. Forma sa este de bar (5 + 4) + 4. În cele două strofe ale sale, mișcarea de pătrimi cuprinde mersuri de secundă apoi epoda aduce, pe declamația Genevievei, de trei ori

[1] Există uneori un asemenea bar, îmbogățit cu un termen. Impresia clară a trei strofe este întărită prin ridicarea succesivă a temei la cvinta superioară.

[2] Materialul tematic are o îndepărtată înrudire cu tema Mélisandei prin notele căderii tetratonice *mi-re (diez)-si-sol (diez)* și terța *si-sol (diez)*, caracteristică temei Mélisandei.

Scanned with OKEN Scanner

căderea *mi—re* (a treia oară în bas) ceea ce face evidentă repriza. Dăm schema epodei :



(43) Dezv.(17)		1St(4)	1 + ((1 + 1) + 1) Motivul lui Pelléas
		2St(3)	(1 + 1) + 1 id. la cvarta inf. cu elidare
		Ep(10)	Bar(2 + 2) + 6
	Rp(26) P.I(13)	1St(2)	3/4, acorduri, declam. Pelléas (despre cea de a doua scrisoare)
		2St(2),	id.
		Ep(9)	4/4 Bar(2 + 3) + 4, căderi 2-de *mi-re*
	P.II(13)	1St(5)	mişcări pătrimi secunde ascend., apoi bas cu secunde descend., bar(1 + 1) + 3, Arkel
		2St(4)	mişcări pătrimi, secunde ascend. 2×, apoi bas cu secunde ascend., 2×, Arkel.
		Ep(4)	Bar(1 + 1) + 2 secunda *mi-re*, Geneviève.

La *Modéré*, 3 tacte înainte de cifra 34, după tema Mélisandei apare din nou tema în valori micşorate (şaisprezecimi) a destinului, ca şi în introducere, ceea ce aduce o încadrare în acelaşi element a întregii forme [1]. Acum, tabloul întregii scene :

Ra(6)		(3) Mot. destinului 16-mi (instrum.)	
		(3) Decl. Genevièvei, notă ţinută *mi* şi 2-da descendentă *mi-re (Deviză)*	
1St(46) (Genev)	1St(12)	Bar cu ep. potenţ. 2 + 2 + ((2 + 3) + 2) decl. pe note ţinute. Înlănţuiri de acorduri *do-si ;* în epodă căderi de cvartă *la-mi* şi căderi de 2-de *mi-re.*	
	2St(13)	id. 2 + 2 + ((2 + 2) + 5),id., căderi de 2-de *mi-re*, bas începînd cu cădere de 4-tă la-mi, etc.	
	Ep(21)	Dezv(15)	1St(5) th. Mélis., acorduri desc. crom. pe ped. *re.*
			2St(5) asemănător, un semiton mai sus, acorduri desc. crom.
			Ep(5)Rf, Th. destinului
		q.Rp(6) Decl. Arkel pe notă ţinută *mi* şi 2-de ascendente în bas	
2St(39) (Arkel)	1St(6)	Bar(2 + 2) + 2 Th. Arkel, cuprinzînd cvarta *la-mi* şi căderile de 2-de *mi-re*	
	2St(6)	Bar(2 + 2) + 2 id., la 5-ta superioară.	
	3St(6)	Bar(2 + 2) + 2 id., la dubla 5-tă superioară, în bas.	

[1]) Decsey, în analiza amintită, observă just acest lucru. În rest, el nu reuşeşte să găsească forma muzicală reală a acestei scene, pe care o designă ca formă de arc complet ABCB'A şi anume : B = prima scrisoare, C = discursul lui Arkel, încadrat de tema destinului, B' = a doua scrisoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ep(21) Dezv. (12) Bar(7) (2 + 3) + 2, mot. „Qu'il en soit..." var. th. Mélis.
Rf(5) Th. destinului.
Rp(9) Bar(3 + 2) + 4 Decl. Genev. pe frgm. mot. Arkel.
Ep(43) Dezv.(17) 1St(4) 1 + Bar(1 + 1) + 1 Th. Pelléas.
(Pelléas) 2St(3) Bar(1 + 1) + 1 Th. Pelléas frgm. la 4-ta inf.
Ep(10) Bar(2 + 2) + 6 Th. Pelléas.
Rp(26) I P.(13) Bar cu ep. potenț. 2 + 2 + ((2 + 3) + 4) acorduri, apoi 2-de *mi-re*, declam. Pelléas despre a 2-a scrisoare.
II P.(13) Bar(5 + 4)+4, Mot. cu 2-de ascend., 2-da desc. *mi-re*. Decl. Arkel, Genev.
Rz(8) 1St(3) Th. Mélis. și th. destinului 16-mi.
(instrum.) 2St(3) C-bar (1 + (1 + 1) Th. Mélis. și th. destinului 16-mi și dezv.
Ep(2) Dezv. a continuării, 2 strofe (1 + 1)

II

ACTUL II SCENA 1 (SCENA FÎNTÎNII)

Forma muzicală nu începe direct, ci este precedată de o introducere de 12 măsuri, menită să pregătească atmosfera și să anunțe cîteva motive care vor reveni. Avem două strofe, prima de 5, a doua de 7 măsuri:

(12) 1Str(5) Ant(2) C-bar 1 + (1/2 + 1/2) Th. Pelléas și (de 2x) hexatonul descendent cu triole.
Cons(3) Bar(1 + 1) + 1 Cadența *La* II-IV-I
2Str(7) Anacruză(1)
Ant(2) C-bar 1 + (1/2 + 1/2) Th. Pelléas și (de 2x) hexatonul descendent cu triole.
Cons(4)C-bar 1 + (1 + 2) Cad. *sol* Mot. broderiilor (8-mi) și Mot. terțelor (ultima PSt prelungită)

Cu intrarea lui Pelléas și a Mélisandei (cifra 2, *un peu plus mouvementé*) începe scena propriu-zisă. Ea cuprinde 111 măsuri (pînă la *même mouvement* 4/4, a doua măsură după cifra 15) și este un bar cu repriză: prima strofă, pînă la *1-er Mouvement*, 4 măsuri înainte de cifra 6, (27 măsuri), a doua pînă la *en animant*, 3 măsuri înainte de cifra 10 (36 măsuri) și epoda (restul de 48 de măsuri).

Prima strofă, bitematică, aduce mai întîi o temă formată din mișcarea perpetuă a șaisprezecimilor, imaginea muzicală a curgerii apei la fîntînă — să o numim tema fîntînii — însoțită de cvarte coborîtoare, fragmente ale temei lui Pelléas. Grupul secundar de teme cuprinde motive întîlnite încă în introducere: la cuvintele Mélisandei „*l'eau est claire*" motivul cu apogiaturi scurte ale terțelor precum și, ceva mai tîrziu (o măsură după cifra 5) motivul-broderie de optimi. În mod episodic apare, la cuvintele lui Pelléas: „*la fontaine des aveugles*" (cifra 4) un motiv cromatic descendent.

Este interesantă construcția secțiunii care cuprinde grupul secundar de teme, și care începe de la a doua măsură după cifra 3 (19 măsuri). Ea ne arată

Scanned with OKEN Scanner

că nu întotdeauna materialul tematic este hotărîtor pentru determinarea formei, că un motiv poate fi citeodată înlocuit prin altul şi că elementul cu cea mai mare pondere este o anumită proporţionalitate ritmică. Ceea ce atrage atenţia este faptul că, de două-ori în cursul acestei secţiuni, cîte o măsură de 3/4 întrerupe fluxul măsurilor de 6/4. Aceasta face ca cupura secţiunii să fie (7 + 7) + 5, bar (în care epoda — care apare la cifra 5 — este diferită ca material). În strofa a doua, tema care apare la cuvintele *„la fontaine des aveugles“* se repetă de două ori în acelaşi ton, o dată cu un ton mai jos, apoi în 4/4, din nou coborîtă cu un ton, dar cu începutul elidat.

(27)	I Temă(8)	1Str(4)	(2 + 2)	Tema fîntînii + frgm. mot. Pelléas	} *Mi*-pedală
		2Str(4)	(2 + 2)	id. Continuarea diferită (acorduri *fa* diez şi *do* diez micşorate	
	II Temă(19)	1St(7)	1St(2)	„l'eau est claire“ (Motivul terţelor)	
			2St(2)	id.	
			Ep(3)	Bar 1 + 1 + 3/4, la sfîrşit motivul terţelor	
		2St(7)	1St(2)	2x motivul „la fontaine des aveugles“	
			2St(2)	(1 + 4/4) id., a doua oară incomplet, cu două coborîri de 1 ton	
			Ep(3)	Bar 1 + 1 + 3/4, Motivul terţelor	
		Ep(5)	1St(2)	Frază cantabilă (Corn engl.) şi broderia de optimi	
			2St(2)	Frază cantabilă (Clar.) şi broderia de optimi	
			Ep(1)		

Strofa a doua începe şi ea cu tema principală (tema fîntînii) dar sub forma sub care apare repetată în strofa întîi (cu continuarea diferită, utilizînd acordurile *fa* diez şi *do* diez cu septimă, micşorate). După patru măsuri, la cifra 6, tema fîntînii este înlocuită printr-o temă asemănătoare, tot coborîtoare (pătrimi descendente, însoţite de mişcare perpetuă de triole) tot pe basuri stagnante (de astă dată însă basul pendulează de pe *mi*, devenit treapta IV a lui *si*, pe alte două note) tot simetrică (2 + 2 = 4 măsuri, la repetiţie partea a doua — un fragment al temei Mélisandei care ar însemna şi tema „rătăcirii“, cf. act. I tabl. I, măsura a treia — transpus la cvarta inferioară) : înlocuirea tematică este datorată faptului că muzica figurează aplecarea Mélisandei pentru a atinge apa.

La cuvintele Mélisandei *„Je voudrais y plonger les deux mains...“* orchestra, după o dublă pendulare pe acordurile *Si* cu sextă majoră şi cvintă (*sol* diez cu septimă) — *mi diez* micşorat cu septimă micşorată, stagnează pe ultimul, în timp ce tritonul (aci *si—mi* diez) revine neîncetat cu pulsaţia sa ritmică. Tot timpul acest ritm, mai ales pe intervalul de triton, va însoţi secţiunea care urmează, pe care o pregătesc cele trei măsuri de care am vorbit. Această secţiune înlocuieşte ceea ce constituia, în prima strofă, grupul secundar de teme. În strofa a doua secţiunea grupului secundar de teme începe propriu-zis la cifra 7, cu o temă nouă care însoţeşte cuvintele lui Pelléas *„Prenez garde“*. Înlocuirea materialului tematic este întemeiată pe faptul că apare un element nou dramatic, neprevăzut. Dar din punct de vedere formal, noile elemente vin doar ca înlocuitoare. În afară de tema *„Prenez garde“*, ritmul pe triton joacă rolul pe care în prima strofă îl juca motivul terţelor, iar grupul de triole

Scanned with OKEN Scanner

descendente care urmează temei „*Prenez garde*“ își are originea în triolele hexacordului coborîtor care urma, în introducere, temei lui Pelléas. Toate acestea alcătuiesc secțiunea grupului secundar de teme al strofei a doua, o nouă dovadă că pentru determinarea formei nu întotdeauna este hotărîtor materialul tematic.

Forma acestui grup de teme secundare este de lied: secțiunea principală (trei măsuri) reunește tema „*Prenez garde*“ și motivul căderii repetate de triole care îi urmează, apoi din nou tema „*Prenez garde*“ transpusă și în imitație. A doua revenire a motivului cu triole descendente se constituie ca un început de nouă secțiune, foarte simetrică (4 + 4 măsuri), secțiunea secundară (în legătură cu cuvintele lui Pelléas: „*Oh, votre chevelure*“). Singura iregularitate a acestei secțiuni este aceea că pe cînd în prima parte ritmul pe triton succede motivului triolelor, în a doua (4 becari, cifra 8) ritmul (de astă dată pe alte intervale, ale acordurilor luminoase din *Do* major) precede căderea triolelor de pe acordul *Fa* septimă. Ele apar fragmentat, apoi fragmentul se rezumă la *tritonul mi bemol —la*[1], pentru ca după un acord *Re* major *pizz* al violelor și violoncelelor orchestra să tacă, timp de două măsuri 3/4.

Pe această pauză cade prima întrebare a lui Pelléas: „*C'est au bord d'une fontaine aussi, qu'il vous a trouvée?...* “ Forma muzicală însăși a dialogului din jurul acestei amintiri *(Même mouvement*, 6 măs.) este un bar cu epoda potențată 1 + 1 + ((1 + 1) + 1) — măsura recitativului Mélisandei „*Rien; Je ne me rappelle plus...*“, pe o cvasi-pauzare a orchestrei nu are, voit, semnificație muzicală. Și se încheie tot pe o pauză a orchestrei o dată cu ultima întrebare a lui Pelléas.

Exclamația Mélisandei, un glissando de harpă, acordurile majore *Fa diez—Sol diez*, în realitate *Sol bemol—La bemol*, așa cum sînt date de reducție trilurile suflătorilor, apoi o declamație a Mélisandei — constituie o anacruză de 2 măsuri la motivul „*Prenez garde*“, (cifra 9) a cărui atmosferă o readuc (Allegro). Secțiunea principală propriu-zisă are, în repriză, un număr egal de măsuri (3) dar nu readuce decît tema „*Prenez garde*“, renunțînd la succesiunea ei (căderea repetată a terțelor), înlocuită cu ritmul pe triton care precede întrebarea lui Pelléas „*Avec quoi jouez vous?*“

Comparînd strofa a doua cu strofa întîi, dacă ținem seamă de elementele dramatice diferite, constatăm că diferențele muzical-formale care rezultă sînt aparente și că între cele două strofe există o asemănare profundă. Am văzut cît de justificată și subtilă era înlocuirea grupului secundar de teme. Mai mult decît atît, episodul de nouă măsuri încadrat de pauze tulbură cursul normal al acțiunii și deci al formei: dacă din 36 de măsuri ale strofei a doua le scădem pe cele nouă, obținem 27, exact numărul de măsuri al primei strofe.

Episodul inelului, aruncarea și pierderea lui, formează tema dramatică a epodei *(Allegro ma non troppo)* a cărei dezvoltare (pînă la cifra 14, 43 de măsuri) e construită în formă de lied: secțiunea principală și repriza ei în măsurile de 6/4 și 3/4, secțiunea mediană în întregime în 4/4. Toate trei secțiunile sînt dominate de tema inelului lui Golaud singură (secțiunea mediană) sau completată de tema lui Golaud care rămîne cîteodată singură (secțiunea

[1] Tritonul transpus *(fa diez—si diez)* apare, 6 măsuri mai devreme, în componenta scurtei dar înduioșătoarei intervenții a viorilor prime.

Scanned with OKEN Scanner

principală). La revenirea variată a secţiunii principale figuraţia de şaisprezecimi pregăteşte tema fîntînii care de altfel apare ea însăşi la *un peu retenu* (3 măsuri înainte de cifra 14) ceea ce face ca această secţiune să servească şi de tranziţie spre repriză.

Secţiunea principală are formă de bar cu repriză : prima strofă (3 măs. = 2măs. 6/4+3/4) aduce tema inelului lui Golaud însoţită de tema lui Golaud (1 1/2 măs. formă de lied) urmată de o variantă a temei destinului în şaisprezecimi (1/2 măs. 6/4 = 3/4 + 3/4). A doua strofă (cifra 10) aduce din nou tema inelului + tema lui Golaud transpusă şi într-o nouă armonizare (tot formă de lied, 1 măs. 6/4 + 3/4) urmată însă de două post-strofe cu o nouă temă („*Ne le jetez pas si haut*") derivată din tema triolelor coborîtoare şi contrapunctate de tema lui Golaud = tema inelului ; a doua post-strofă este incompletă, consecventul ei fiind înlocuit cu căderea inelului (glissando de harfă). Dezvoltarea (5 măsuri) cuprinde două reluări ale fragmentului ritmic al temei lui Golaud, pe cele 12 bătăi ale ceasului (harfă!) iar repriza (3 măs. bar 1 + 1 + 3/4) aduce de două ori ritmul lui Golaud şi fragmente din tema sa.

Secţiunea mediană, strofică (10 + 9 măsuri), în ciuda numărului neegal de măsuri, este simetrică : prima strofă este în realitate de opt măsuri, bar (2 + 2) + 4, întrucît cele două măsuri de pauză ale orchestrei (măs. 3—4 după *sans trainer)* nu intră în componenţa formei, iar în strofa a doua, bar cu epoda potenţată 2 + 2+((1 + 1) + 3), ultimele două măsuri, doimi *a tempo* după pătrimi *rit.* formează în realitate un „*durchkomponiertes ritardando*" de o măsură. Secţiunea principală în reluare are formă de contrabar : două strofe inegale (1 + 2) pe tema Golaud — inelul lui Golaud însoţite de figuraţia în şaisprezecimi formează oda, apoi prima post-strofă (din nou 3 măsuri = 2 + 4/4) în care reapare mai întîi figuraţia, acum ca temă a fîntînii, apoi motivul lui Golaud şi, din nou, în măsura scurtă, o pauză.

Repriza, foarte scurtă (5 măsuri, la cifra 14, 4 diezi, *pas vite)*, reia elemente din primul grup de teme ale strofelor (tema fîntînii, căderea de cvartă din tema lui Pelléas) dar şi tema „*Prenez garde*" cu continuarea sa care aduce din nou căderea de cvartă, ceea ce dovedeşte o dată mai mult strînsa lor legătură din cadrul celei de a doua strofe.

Acum să reconstituim într-un tablou rezumativ toată scena, în frumuseţea ei formală sublimă. Numai aceasta şi ar fi de ajuns pentru ca să se demonstreze preocuparea lui Debussy pentru formă.

Introd(12)	1Str(5)	Ant(2)	Th. Pelléas (α)(1) Hexatonul descendent, triole (β)(1)	
		Cons(3)	Cadenţa *La*	
	2Str(7)	Anacruză(1)		
		Ant(2)	(α, β + cpunct varianta anacruzei)	
		Cons(4)	broderia de optimi (β)(1) Motivul terţelor (γ)(2 + 1 = prelungire)	
(111) 1St(27)	I Gr. th(8)	1Str(4)	(2 + 2) Tema fîntînii + 4-ta desc. = frgm. Th. Pelléas(α)	*Mi-* Pedală
		2Str(4)	(2 + 2)id, continuarea diferită (acorduri *fa* diez şi *do* diez cu 7-mă micşorată)	

Scanned with OKEN Scanner

	II Gr.th(19)	1St(7)	1/2St(2 + 2) „l'eau est claire“ (Mot. terţelor, γ)
			Ep(3) Bar(1 + 1) + 3/4, la sfîrşit Mot. terţelor (γ)
		2St(7)	1St(2) 2x mot. „la fontaine des aveugles“
			2St(2) 1 + 4/4 id, un ton mai jos, a doua oară incomplet
			Ep(3) Bar(1 + 1) + 3/4 Motivul terţelor (γ)
		Ep(5)	Bar(2 + 2) + 1 Frază cantabilă şi broderia de optimi (β′)
2St(27)	I Gr. th(8)	1Str(4)	(2 + 2) cu cont. din 2Str(acorduri *fa* diez şi *do* diez cu 7-mă micşorate. *Mi* Pedală
		2Str(4)	(2 + 2) Tema căderii(2×) a două oară cu cons. transpus
	II Gr.th(19)SP(6) (19+9=28)		Anacruză (3) Acorduri stagnante, ritmul pe triton (γ′)
			Thema(3)Lied(1 + 1 + 1) „Prenez garde“ — triole căzătoare (β)
		SM(8)	1Str(4) Triole căzătoare (β) — ritm pe triton (γ′)
			2Str(4) ritm pe triton (γ′) — triole căzătoare (β = γ′)
		Episod(9)	a) (2) Pauză, prima întrebare a lui Pelléas
			b) (6) Bar 1St(1)Mot.Golaud
			Pauză(1)
			2St(1)Mot. Golaud, 1/2 ton mai jos
			Ep(3)Bar(1 + 1) +1
			a) (1) Pauză, Ultima întrebare a lui Pelléas
		SPRp(5)	Anacruză(2)
			Thema(3) „Prenez garde“ (1 1/2) + ritm pe triton (1 1/2)
Ep(48)	Dezv(43)	SP(15)	1St(3)(2 + 3/4)C-bar Od(1 1/2) „Inelul lui Golaud“ +„Golaud“
			1 + 2 PSt(1/2 + 3/4)var. th. destinului
			2St(4)C-bar Od(2 = 1 + 3/4) „Inelul lui Golaud“+ + „Golaud“
			1PSt(1)var. mot. triole căzătoare cpunct „Golaud“
			2PSt(1)id. incompl. căderea inelului (gliss. harpă)
			Ep(8) Dezv(5)(4 × 3/4 + 6/4) Cele 12 bătăi, ritmul lui Golaud(2x)
			Rp(3)Bar(1 + 1) + 3/4 Ritmul lui Golaud, frgm. Golaud
		SM(19)	1Str(10) Bar 2 + (2) + 2 + 4
			2Str(9) Bar cu epoda potenţată „Inelul lui G.“. 1 + 1 + ((1 + 1) + 3)

Scanned with OKEN Scanner

SP(9) C-bar Od(3) 2 Strofe, a 2-a lărgită (1 + 2)
(Totodată „Inelul" — „Gol." + figuri. 16-mi
tranziție) 1PSt(3) Bar(1 + 1) + 4/4 „Golaud" în doimi + figurație, Pauză (4/4)
2PSt(3) Tema fîntînii, Tema lui Golaud, Pauză (4/4)

Rp(5) Tema fîntînii(1)
„Prenez garde" terminînd cu 4-ta căzătoare (α)(2) însoțite de figur. th. fîntînii.
Ecou al temei „Prenez garde" = 4-ta căzătoare (α) (2) însoțite de th. fîntînii.

ACTUL II, SCENA 3

Această scenă de 74 măsuri este împărțită în trei secțiuni. Prima, de 22 măsuri (între cifrele 37 și 39) e un bar. În strofele sale alternează o mișcare de triole cu bași ostinați pe o armonie stagnantă cu un balans în triole a două acorduri, întîlnit încă din actul I, scena 3, tema mării — acum mai degrabă caracterizată cu primele cuvinte care o însoțesc, „*Il fait si noir...*". Epoda, de șapte măsuri (4/4, de la măsura a patra după cifra 38), o declamație pe acorduri ținute, este încheiată, ca și în alte cazuri întîlnite, de o măsură mai scurtă de 3/4.

Încă Maurice Emmanuel a observat asemănarea dintre această secțiune și cea care urmează, datorită faptului că „*Ces temps ternaires, qui roulent sourdement ici* (în prima secțiune) *vont se transmuer, sur le même dessin, en temps binaires, au moment ou Pelléas et Mélisande pénètrent dans la grotte. Il s'établit ainsi une différence et une parenté, qui assurent et la variété et l'homogenité de la scène*". Putem socoti cele două secțiuni, cea analizată și cea care urmează, aproape egală și ca mărime (21 de tacte 6/4), ca fiind cele două strofe ale unui bar.

Și această a doua strofă este un bar, (7 + 7) + 7 măsuri. Strofele sale sînt contrabaruri, 3 + (2 + 2). Epoda sa, un bar cu epoda potențată 2 + + 2+((1 + 1) + 1) aduce în substrofe de 2×2 ori motivul format din ritmul lui Golaud continuat prin semnalul de triole pentru ca în epodă mișcarea de optimi să se liniștească într-o mișcare de pătrimi pe care revin secunde armonice ritmate, care apoi dispar pentru ca să rămînă numai mișcarea de pătrimi pe secunda *si* bemol—*la* bemol.

Epoda (31 de măsuri, cifra 42) are o structură formală mai complexă, care sporește sublima poezie a tristeții, care încheie acest act. Ea are forma unui lied liber 8 + 12 + 11 măsuri. Secțiunea principală se deschide în tonalitatea *Sol bemol* major cu un motiv care însoțește cuvintele lui Pelléas „*Oh! Voici la clarté,*" în momentul în care luna luminează o parte a grotei (4 măsuri). Apoi în celelalte patru măsuri o alunecare spre *fa* minor (2 măsuri) și *mi*-bemol minor (2 măsuri) aduce straniul motiv al înfometaților, în care cvinte goale alternează cu terțe sau secunde.

De-a lungul întregii secțiuni mediane (de la cifra 43 *revenez au mouvement* pînă la cifra 44) persistă mișcarea ostinată în pătrimi a secundei *fa—mi*. Un tact anacruză, după care, în simplitatea unei polifonii medievale pe două voci, oboiul intonează în *Fa lidic* (major cu cvarta mărită) tema Mélisandei, dar în inversiune = tema milei, tema compasiunei Mélisandei. După două tacte o reia cu un ton mai sus și o prelungește cu un tact (două strofe, 2 + 3). Apar din nou armonii și, timp de două măsuri, motivul amenințării, după care o

Scanned with OKEN Scanner

repriză readuce, armonizată, tema Mélisandei, tot în inversiune dar transpusă. Forma secțiunii mediane, de 12 măsuri:

Anacruză (1)
1St(2) Tema Mélisandei, inversiune
2St(2) id. cu un ton mai sus, prelungită.
Ep(4) Dezv.(2) acorduri, tema amenințării (2x) a doua oară doar schițată
Rp(2) Tema Mélis., inversiune și transp. armonizată
Coda(2) Cadență *La*, *re-Fa*, mișcare crom. asc. a violoncelelor

Repriza nu este aidoma cu secțiunea principală, dar are multe puncte comune: în primele 2 tacte apare tema inelului și ritmul lui Golaud în tonalitatea *re diez* minor (enarmonic: *mi bemol* minor, înrudită cu *Sol bemol* major). O alunecare ascendentă prin terțe minore a acordului minor cu cvintă și sextă conduce la *la* minor, tonalitate în care se încheie actul. O primă strofă (2 măsuri) opune tema inversată a Mélisandei pe acordul *la* minor ritmului lui Golaud, devenit tema clarului de lună, pe acordul *Fa diez* major (= *Sol bemol*). Apoi o a doua strofă, acum de 3 măsuri, opune din nou tema inversă a Mélisandei, (*la* minor) ritmului lui Golaud continuat cu motivul-semnal de triole urmat imediat de limpida triplă imitație la cele două flaute și harpă a fragmentului descendent de cinci note, din măsura a doua a motivului clarului de lună (de două ori). Ultimele două măsuri readuc ritmul lui Golaud cu semnalul în triole și ecoul ei simplificat, în timp ce tremoloul basilor și harpa mai îngînă repetat ultimele trei note ale fragmentului din motivul clarului de lună

1St)2(2
- 1St(7)
  - α)(4) Triole febrile, pe acord stagnant și bas ostinat
  - β)(3) Tema mării = „*Il fait si noir*“, triole
- 2St(8)
  - α)(5) Triole febrile
    - a)(2) același ca mai sus + figura descendentă a flautelor
    - b)(4)id., pe două acorduri alternative
  - β)(3) Tema „*Il fait si noir*“, figura descendentă a flautelor
- Ep(7) (6 + 3/4) Declamație pe acorduri ținute, doimi

2St(21)
- 1St(7) C-bar 3(=Lied) + (2 + 2) Tema „*Il fait si noir*“ în timpi binari
- 2St(7) C-bar 3(=Lied) + (2 + 2) id.
- Ep(7)
  - 1St(2) Ritmul lui Golaud cu semnal triole (2x)
  - 2St(2) id., transpus
  - Ep(3) Bar(1 + 1) + 1 secunde ritmate pe mișcare liniștită de pătrimi

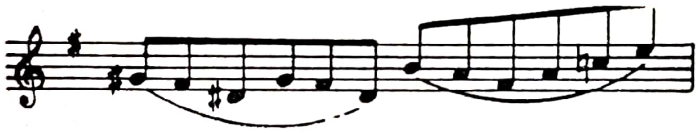
Ep(31)
- SP(8)
  - A.)(4) Motivul clarului de lună (2x) *Sol bemol* major
  - B.)(4) Motivul infometaților în *fa*(2) și *re bemol*(2)
- SM(12) (1 + 11) Th. Mélis. inversiune, Bar cu repriză 2 + 3 + (2 + 2) + Codă(2)
- SPRp(11)
  - A)(4)
    - (2) Ritmul lui Golaud și „Inelul“, înlocuind mot. clarului de lună, în *re diez* minor (=*mi bemol*)
    - (2) Ascens. prin terțe a acordului minor cu sextă și cvintă
  - B)(7)
    - 1St(2) Th(1) Th. în inversiune a Mélis.
      Ath(1) Ritmul lui Golaud = ant. mot. clar de lună
    - 2St(3) Th(1) Th. în inversiune a Mélis.
      Ath(2)Ritmul lui Golaud cu semnal + cons. mot. Clar de lună(2x)
    - Ep(2) (1/2 + 1/2) + 1 Ritmul Gol. cu semnal, cons. mot. Clar de lună în bas

Forma muzicală a acestei scene este un exemplu de modul în care, prin subtile transformări, un material muzical ia locul altuia, fără ca să dăuneze sentimentului şi proporţiilor formei. Scena este dominată de un refren care apare încă din introducere, la măsura a şasea:

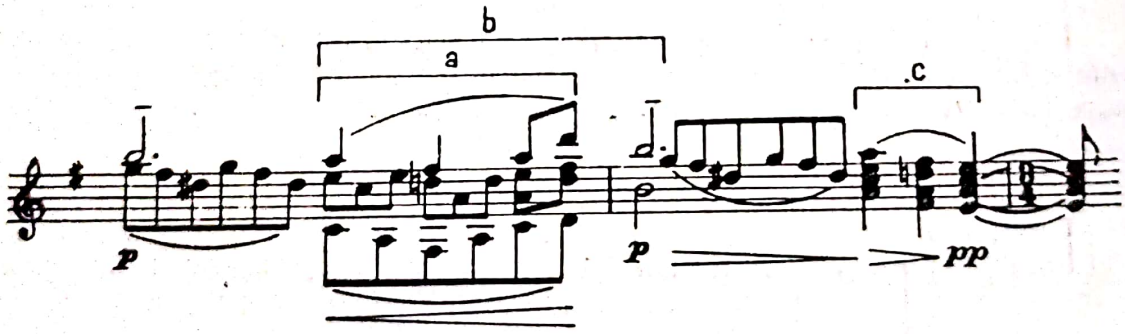
Cîntecul Mélisandei („*Mes longs cheveux...*"), deşi este astfel alcătuit încît să nu apară ca o derivaţie directă a acestui refren, nu e lipsit de legături cu el, întrucît începutul cîntecului întruneşte cele trei note, transpuse, ale formei anhemitonice a refrenului.

O uşoară variantă a refrenului apare la a doua măsură după cifra 4 (red. pag. 117, m. a doua, unde cele două variante ale refrenului, hemitonică şi anhemitonică, nu se mai repetă fiecare, ci se succed alternîndu-se.

O dată cu începerea formei muzicale propriu-zise, la cifra 5 *Modéré (sans lenteur)* — în reducţia de pian pag. 117, măs. a şasea — începe succederea de variante a refrenului. O primă dată îl mai întîlnim nevariat, doar sub forma sa anhemitonică dar, trei măsuri mai tîrziu, apare însoţit de propria sa răsturnare, sub următoarea formă:



apoi în măsura următoare, însoţit de o nouă formă a sa în valori largi, în timp ce refrenul propriu-zis îşi continuă mişcarea în triole libere:

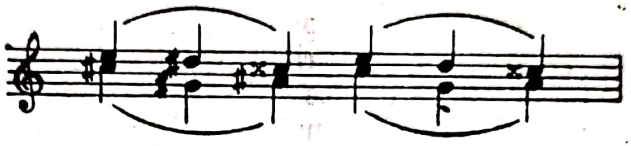


(fragmentul *c* = recurenţa răsturnării), după care se formează un motiv derivat din fragmentul *a* (însoţit de refrenul în optimi în care varianta anhemitonică se formează de astă dată prin coborîrea terţei):

[1] Aici, ca şi în toate designările ulterioare ale interludiilor, folosim notarea cu o fracţiune, ale cărei cifre indică scenele între care se plasează interludiul respectiv. De. ex. Interludiul 1/2 înseamnă: interludiul care leagă scena 1-a de a 2-a.

De altfel, fragmentul *a* şi continuarea sa (= fragmentul *b* din exemplul precedent) este cunoscut încă din introducere (tactele 5—6).

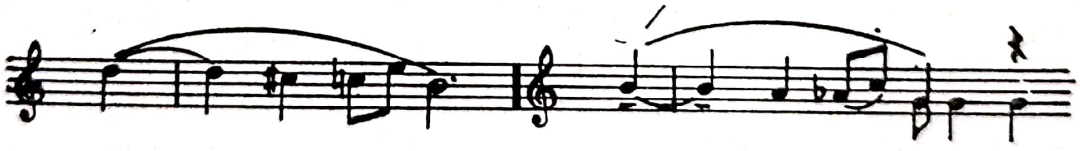
Această derivare se continuă, iar însoţirea refrenului de către forme ale sale în valori mari face ca refrenul însuşi să treacă pe planul secundar: o măsură după cifra 6 (red. p. 119, măs. 5) continua mişcare în optimi devine un fundal, după ce însăşi la cifra 6, în tactul în care sînt ilustrate cuvintele: „*Il y a d'innombrables étoiles*", refrenul apăruse, la oboi şi vioara a II-a sub o formă modificată, ca însoţitor al unui motiv descendent cromatic:



formulă care conţine şi refrenul în răsturnare.

În felul acesta apare deplin justificată, şase tacte mai tîrziu, la cuvintele „*penche-toi un peu...*" transformarea sa, de asemenea însoţită de o figuraţie de optimi derivată din refren:

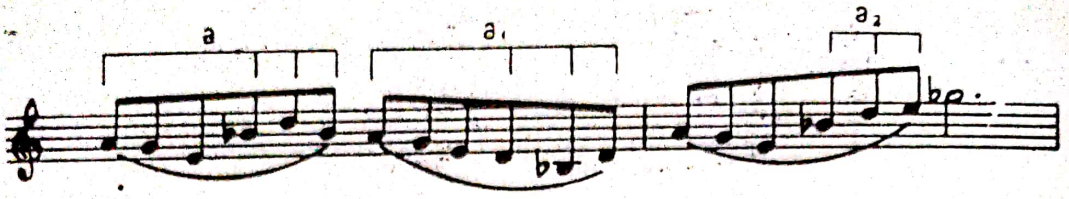
Tot formula precedentă permite apariţia motivului cantabil următor, o cădere cromatică sau diatonic-cromatică urmată de un salt de terţă, care apare ca o variantă a căderii cromatice însoţitoare:



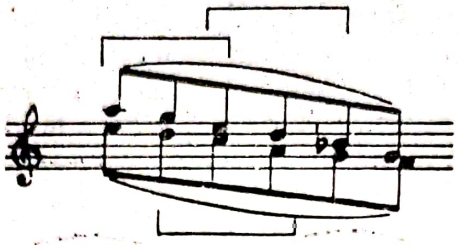
care va predomina şi mai tîrziu, trei măsuri după cifra 8 (red. p. 122, măs. 5 şi urm.).

La cifra 7 (*Animez toujours*, red. p. 121, măs. 1-a) o nouă variantă aminteşte *(a)* şi de tema Mélisandei. A doua oară apare o adorabilă variantă *(a')* prin inversarea notelor, a treia oară inflexiunea melodică duce spre recurenţa răsturnării motivului refrenului *(a'')*:

Scanned with OKEN Scanner



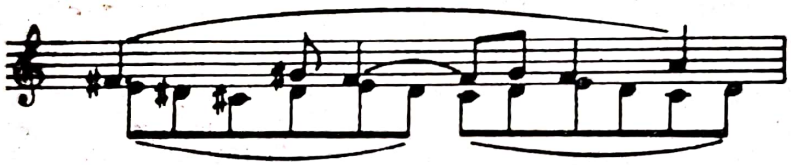
iar două măsuri mai tîrziu, căderea rezultată tot din celula de trei note a refrenului:



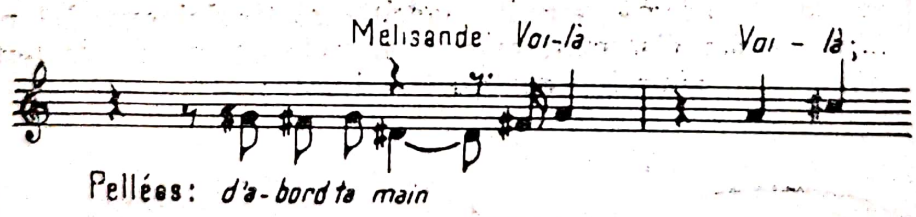
prepară motivul revulsiei părului care apare mai tîrziu.

Noi variante, nu prea îndepărtate, apar ca figurație în a zecea măsură după cifra 8 (red. p. 124, măs. 2) în grav la fagoturi și violă și la violoncele.

La *Animé* a patra măsură după cifra 9 (red. p. 125, măs. 5-a) apare, acompaniată de mișcarea continuă a optimilor, o variantă:

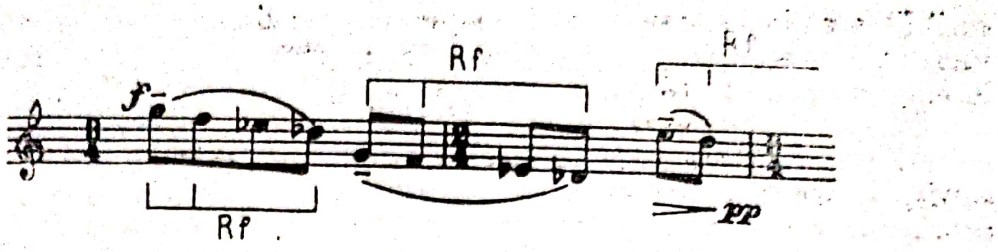


a cărei apartenență la refren este evidențiată și de declamația: „*d'abord ta main*":

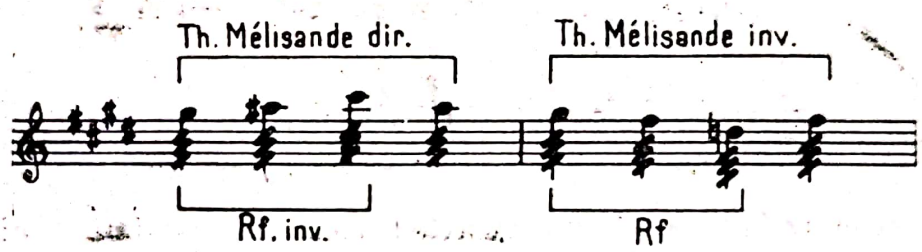


În fine la cifra 10 (red. p. 126, măs. 5-a) forma anhemitonică a refrenului apare în recurență și însoțită de o formulă de pătrimi care conține forma sa hemitonică.

Căderea de patru acorduri din a treia măsură după cifra 10 (începutul pag. 127 a reducției) care formează refrenul al doilea (rf. II) este în fond tot o variantă a motivului refrenului principal: avem de-a face cu o succesiune de acorduri de septimă de dominantă, la distanță de ton = *Sol—Fa—Mi bemol—Re bemol*, a căror bază dau o cădere de patru sunete succesive ale gamei prin ton, care cuprinde motivul deformat al refrenului (Rf.):



Motivul refrenului principal, deformat datorită utilizării gamei prin ton, apare sub această formă în episodul al doilea (zborul porumbeilor). Aici tema Mélisandei apare în starea directă și în inversarea sa. După ce, în măsura a treia după cifra 16 (red. pag. 135, măs. 3) apărea refrenul răsturnat (Rf. inv.) ca fragment al temei Mélisandei, o măsură mai tîrziu refrenul (Rf) în starea sa directă, dar deformat, apare ca fragment al temei inversate a Mélisandei.



Din acest exemplu rezultă clar înrudirea dintre motivul refrenului și tema Mélisandei, ceea ce justifică utilizarea acestei teme, ca variantă lărgită a refrenului de-a lungul părții a doua a idilei.

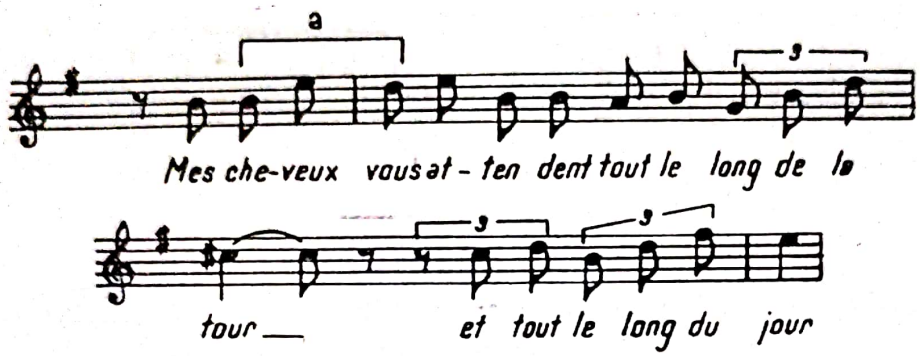
În ansamblu, cantabilitatea acestei părți dă formei muzicale o limpede coerență. De aceea, cu toate că ulterior nu se renunță nici un moment la coeziunea care rezultă din stricta deducție a motivelor, întrerupem deocamdată urmărirea filiațiunii variantelor — e mai util să o facem atunci cînd vom ajunge la analiza formei muzicale a părții a II-a a idilei — și trecem la analiza formei muzicale a întregii scene.

Forma sub care se prezintă mai bine de 2/3 din scenă (200 de măsuri) apare așadar ca o imensă variațiune. Dar variantele nu se succed la întîmplare, ci se grupează dînd naștere unor forme mici, care la rîndul lor alcătuiesc secțiuni mai mari. Desigur din cauza materialului asemănător, apar ambiguități și nu întotdeauna este ușor să hotărîm cu certitudine asupra formei. Din punct de vedere atît dramatic cît și muzical avem o introducere de 35 de tacte și două strofe de 73, respectiv 82 de măsuri. Fiecare din cele două strofe este întreruptă de cîte un episod care aduce un material relativ nou, de 12, respectiv 19 măsuri, așa încît strofele au în realitate 61 și 65 de măsuri: în prima, episodul revărsării părului Mélisandei (*„La chevelure“*) cu noul refren (rf. II), în a doua episodul zborului porumbeilor (*„Les colombes“*) cu tema Mélisandei. Măsurile primei părți a idilei sînt în general mai mari (6/4, rar 3/4) față de cele ale părții a doua a idilei (3/4 și 4/4). Aceasta din urmă formează un tot mai închegat liric.

Introducerea se împarte într-un preludiu instrumental de 17 măsuri și o parte vocală de 18 măsuri. Preludiul instrumental are două strofe (9+8 mă-

suri) fiecare din ele începe cu note repetate pe mai multe octave, pe care apare varianta în valori largi derivată din refren şi se încheie cu acordul *Si* major la care refrenul de trei note adaugă sexta, fie minoră, fie majoră.

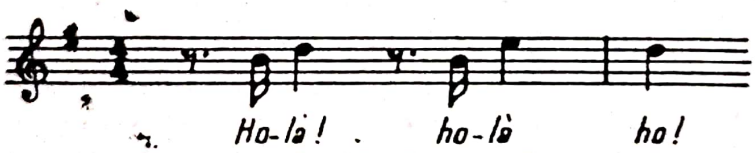
Partea vocală cuprinde cîntecul Mélisandei (15 măsuri) şi o declamaţie de trei măsuri. Cîntecul Mélisandei, pe pauză orchestrală absolută, are două strofe, fiecare încheiată cu o intervenţie instrumentală de cîte două măsuri, cuprinzînd refrenul. Prima strofă, de 6 măsuri, a cîntecului *(„Mes longs cheveux“)* este un bar: După o pauză de 1/2 măsură, prima strofă are două măsuri. A doua strofă are cu o măsură mai mult şi capătă forma de contrabar, întrucît repetă transpus consecventul.



Epoda ar trebui considerată ca avînd o măsură, dar intervenţia refrenului o reduce la 1/2 măsură; ea constă dintr-o cădere diatonică, care va căpăta importanţă în primul episod, conţinînd un al doilea refren, al căderii. Astfel, cîntecul Mélisandei conţine cele 2 refrene ale scenei.

Strofa a doua a cîntecului *(„Saint Daniel et Saint Michel...“)* este de asemenea un bar (2+1 1/2)+1 1/2. Strofele utilizează material numai din antecedentul strofelor precedente. Epoda conţine notele căderii din epoda precedentă, însoţite de apogiaturile lor.

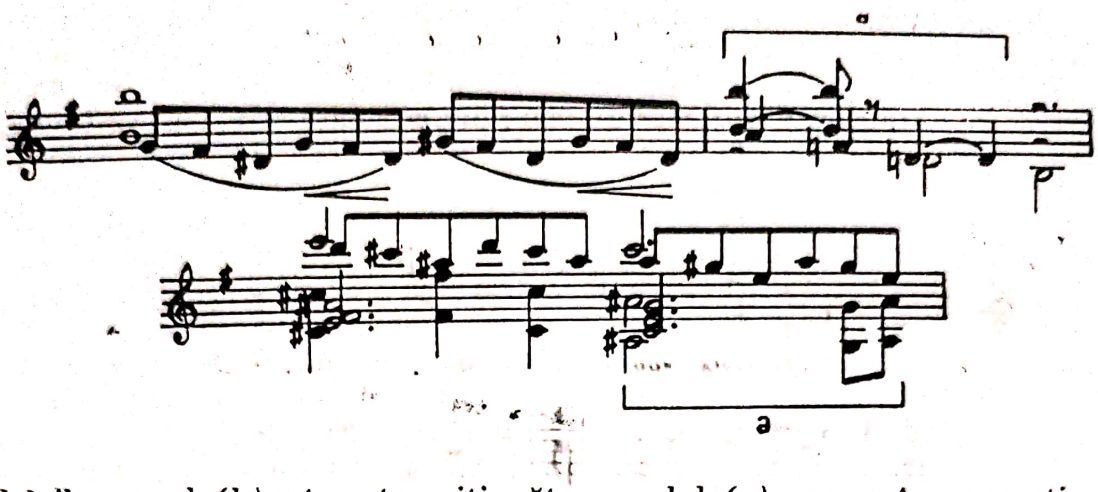
Declamaţia lui Pelléas nu utilizează un material diferit de cel al strofelor cîntecului, căci turnura melodică de pe interjecţiile *„Hola! ho!“* reproduce pe aceea *(a)* de pe cuvintele *„...longs cheveux“*:



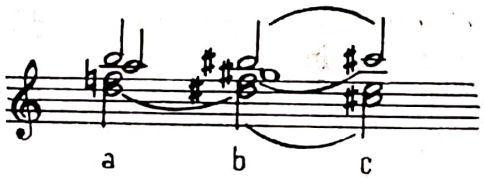
Acum despre prima parte a idilei: O primă mică formă care se constituie, începe la cifra 5 (red. p. 117 măs. 6) şi cuprinde 12 măsuri. Ea are 3 subdiviziuni, 3+4+5 măsuri.

Prima subdiviziune este un contrabar 1+(1+1) ale cărui post-strofe repetă succesiunea a două acorduri doimi cu punct. A doua subdiviziune începe cu o măsură în care refrenul nu are decît trei mişcări de optimi; următoarele trei măsuri aduc concomitent dubla formă a refrenului: în optimi şi în valori mai mari. Aceste trei măsuri formează un bar (1+1)+3/4. A treia subdiviziune este un contrabar 3+(1+1) în care oda este un bar (1+1)+1. Cele două post-strofe repetă, ca şi post-strofele primei subdiviziuni, o suc-

cesiune de două acorduri doimi cu punct. Primul acord *(a)* minor cu sextă şi cvintă apare în mai multe formule ale refrenului: după prima strofă a cîntecului Mélisandei sau, în secţiunea care urmează acordurilor, tactul al doilea şi transpoziţia sa, tactul al patrulea:

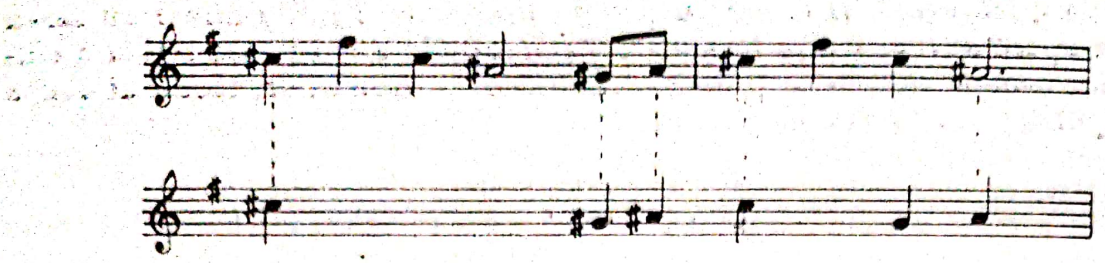


Al doilea acord *(b)* este o tranziţie către acordul *(c)* cu care începe secţiunea următoare, el este acordul *c* cu triplă apogiatură:



Forma care cuprinde cele trei subdiviziuni (3+4+5) este greu de definit. Ea ar putea fi socotită: lied — dacă avem în vedere că secţiunile exterioare termină asemănător şi sînt contrabaruri; contrabar — dacă ne orientăm după faptul că refrenul cu valori mari apare numai în ultimele două subdiviziuni; bar — dacă ţinem seamă de faptul că refrenul în optimi singur apare numai în primele două subsecţiuni, înrudite tonal. Mai degrabă, forma acestei secţiuni poate fi socotită lied-triadă, cu o sinteză la mijloc (Th-Sth-Ath): într-a devăr subdiviziunea mediană cuprinde ambele versiuni ale refrenului: cea în optimi (ca prima subdiviziune) şi cea dublă concomitentă, în care refrenul în optimi însoţeşte variante ale refrenului, în valori mai mari, ca în ultima subdiviziune.

A doua diviziune (la cifra 6, red. p. 119, măs. 4), de 19 măsuri, a primei părţi a idilei, are la rîndul ei trei subdiviziuni, 6+6+11 măsuri. Primele două subdiviziuni au drept caracteristică faptul că încep cu 1, resp. 2 măsuri în care varianta în pătrimi a refrenului este însoţită de o cădere cromatică. Astfel ele formează, atît prin această asemănare cît şi prin proporţiile egale, cele două strofe ale unui bar. Prima strofă aduce în restul de cinci măsuri un motiv cantabil derivat din varianta în pătrimi a refrenului:



Cele două strofe (2+3 măsuri) sînt inegale deoarece a doua dezvoltă consecventul celei de-a doua jumătăți, formînd un bar $(\frac{1}{2}+\frac{1}{2})+\frac{1}{2}$.

Cea de-a doua strofă nu mai folosește, în restul de patru măsuri, varianta în pătrimi a refrenului, ci căderea cromatică. Forma acestui rest este un bar a cărui epodă este un contrabar, $1 + 1 + (1/2 + (1/2 + 3/4))$.

Epoda de 11 măsuri a barului, despre ale cărui strofe am vorbit, are o dezvoltare și o mică repriză a refrenului. Această divizare corespunde și elementului dramatic, știrea despre plecarea lui Pelléas. Dezvoltarea însăși are două părți, amîndouă în formă de bar. Primul, de 5 măsuri, are o înfățișare extrem de interesantă: strofele sale ($1 + 1/2$ măsuri) conduc refrenul în varianta care amintește de tema Mélisandei (în strofa a doua înlocuită cu recurența motivului refrenului), dar strofa a doua este înjumătățită și la cuvintele „*Laisse-moi venir plus près de toi*“ aduce în valori largi o dublă ascensiune melodică de secunde *sol bemol — la bemol*, care va fi mai tîrziu folosită, după care urmează o dublă cădere în optimi, folosind motivul de trei note al refrenului. Forma acestei prime părți a dezvoltării este așadar un bar cu strofa a doua mai scurtă și epoda în formă de contrabar: $1 + 1/2 + + (2 + (1/2 + 3/4))$. În cele patru măsuri care urmează, care readuc ritmul sincopat de la sfîrșitul strofei precedente, forma de bar $(1 + 1) + 2$ reiese din faptul că cele 2 strofe, conținînd fraze literare asemănătoare (*„Je me penche tant que je peux“*, *„Je ne puis pas monter plus haut“*) încep pe un acord *mi* minor [1].

Măsura de declamație și acorduri (*„Non, non, non“*) a scurtei reprize de două măsuri care începe la *serrez*, două măsuri înainte de cifra 8 (red. p. 122, măs. 5) nu este, cum s-ar crede, atematică: acordul *Mi bemol* cu septimă și nonă prefigurează măsura următoare, întrucît reunește cele trei note *mi bemol — re bemol — si bemol* ale refrenului și apogiatura de secundă, *fa*, care se rezolvă pe terța *sol*, ca echivalent al nonei, din micul contrapunct care însoțește refrenul.

Și forma epodei de 26 măsuri, care începe la *a tempo*, cifra 8 (red. p. 122, măs. 5) nu e ușor de determinat. Lăsînd la o parte ultimele 8 măsuri, care alcătuiesc o secțiune aparte, primele ei 13 măsuri se împart în trei secțiuni, $7 + 7 + 3$ măsuri. Prima secțiune de șapte măsuri este în întregime dominată de varianta căderii cromatice și de elemente care amintesc scena fîntînii: figurație de șaisprezecimi, triluri etc. Ea are două subdiviziuni $3 + 4$ măsuri. Prima este un bar, $(1 + 1) + 1$, în care motivul cromatic apare de două ori, în cele două strofe, însoțit de figurația în șaisprezecimi, după care figurația, pe acordul *si* minor, rămîne singură. În a doua subdiviziune,

[1] Și dinamica celor patru tacte urmează aceeași schemă.

un bar (1|+ 1)|+|2, revine motivul cromatic de două ori pe *re* minor, apoi pe *sol* minor — *Si bemol* major — *sol* minor, însoţit de alte elemente figurative: triluri, terţe cu sau fără apogiaturi scurte pe contratimpi etc. În ultimul tact apare o figuraţie de triole, de asemenea amintind tema fîntînii, care va domina secţiunea următoare de şapte măsuri.

Aceasta este un contrabar, 3 + (2 + 2). Oda sa (la cuvintele „*je vois une rose dans les ténèbres*" „*Où donc?*") bar de (1 + 1) + 1 măsuri, are strofele alcătuite din figuraţia de triole şi motivul refrenului în succesiune, iar epoda în concomitenţă.

Cele două post-strofe încep printr-o admirabilă succesiune armonică ilustrînd cuvintele „*Je ne vois que les branches du saule qui depassent le mûr*", urmată de un acord stagnant cu broderii însoţit de o figuraţie de şaisprezecimi, cea de-a doua post-strofă începe la fel, dar în transpunere la terţa superioară, pe cînd măsura care succede face şi mai transparentă aluzia la tema fîntînii, prin mişcarea de şaisprezecimi care rămîne şi diferă de a primei post-strofe [1].

Ultima secţiune de patru măsuri începe la *un peu retenu*, un tact înainte de cifra 9 (red. p. 125, măs. 1-a) şi e un contrabar, 2 + (1 + 1) măsuri. Oda sa, un mic lied (1/2 + 1/2 + 3/4), aduce motivul anhemitonic al refrenului direct (la orchestră) răsturnat (în declamaţie), apoi din nou direct (enarmonic cu primul) şi cu continuare. Cele două post-strofe repetă de două ori motivul cromatic.

Cu oarecare îngăduinţă, am putea grupa cele trei secţiuni ale epodei, despre care am vorbit pînă acum, într-un bar, (7 + 7) + 4, datorită atît proporţiei cît şi faptului că materialul ambelor strofe, de altfel diferit, este însoţit de figuraţii amintind scena fîntînii.

Ultima secţiune a epodei (*Animé*, a patra măs. după cifra 9, red. p. 125, măs. 5) se împarte clar în două strofe de cîte patru măsuri. În prima strofă, la două măsuri cu o derivaţie, în orchestră şi declamaţie, din motivul refrenului, însoţite de o figuraţie continuă de optimi, succed alte două măsuri cu însăşi refrenul, exclusiv în forma sa anhemitonică. În strofa a doua primele două măsuri apar transpuse mai sus cu o terţă mică, iar cele două tacte care succed (acum 1 + 3/4) aduc în optimi recurenţa motivului refrenului, însoţit de pătrimile-tremolouri care susţin o variantă prin permutaţie a formei hemitonice directe. După cum vedem, această ultimă secţiune a epodei readuce, chiar dacă nu aidoma, motivul refrenului, ea fiind în exclusivitate bazată pe variante ale lui. De aceea am putea-o socoti o repriză. Pe de altă parte, prin figuraţia de optimi, prin atmosfera din primele două măsuri ale ambelor strofe, ea prepară partea a doua a idilei, servind astfel drept tranziţie şi totodată fiind un *motto* al ei.

Episodul de 12 măsuri al revărsării părului Mélisandei, care începe la a treia măsură, după cifra 10 (întreaga pagină 127 a reducţiei), se bazează în întregime pe refrenul nou care aduce căderea de patru note consecutive (rf. II),

---

[1] Legăturile cu motivul de bază al refrenului nu lipsesc şi aici: declamaţia „*Je vois une rose...*" foloseşte recurenţa motivului, iar vocea superioară a succesiunii de acorduri „*je ne vois que les branches du saule...*", în unison cu declamaţia, cuprinde motivul în recurenţă şi direct. Măsura următoare prevesteşte motivul secţiunii care va urma, şapte măsuri mai departe.

Scanned with OKEN Scanner

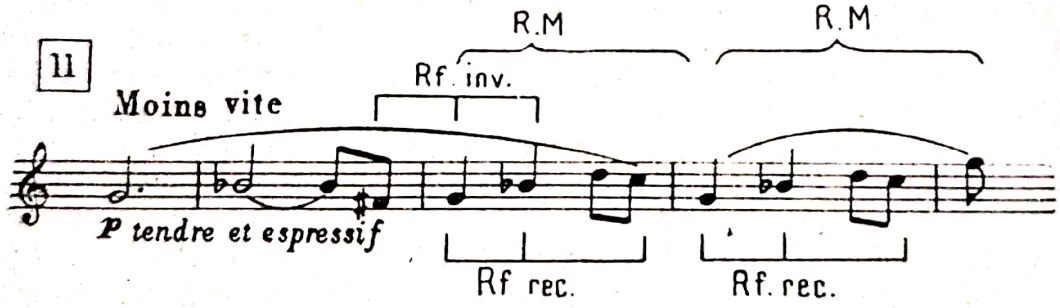
care, după cum am văzut, poate fi socotit ca o variantă a motivului refrenului principal. Episodul are două părţi inegale de patru şi opt măsuri. Prima parte de patru măsuri e un bar a cărui epodă, de şapte pătrimi, e un contrabar:

$$2\text{♩} + 2\text{♩} + (1\text{♩} + (\tfrac{8}{4} + \tfrac{8}{4})$$

în care a doua post-strofă transpune la secunda mare superioară materialul primei post-strofe, dar îl şi întrerupe mai devreme. Partea a doua, de opt măsuri, a epodei, este un bar cu epoda potenţat 2 + 2 + ((1 + 1) + 2), utilizînd exclusiv căderi de secunde (trunchieri ale rf. II) pe tremolouri.

A doua strofă a idilei (*Moins vite*, cifra 11, red. pag. 128, măs. 1) este o formă închegată de lied, 17 + 37 + 21 măsuri. Frumuseţea sa rezultă şi din faptul că repriza este o splendidă variantă a secţiunii principale. Pe cînd secţiunea principală (împreună cu secţiunea mediană) foloseşte măsura de 3/4, repriza (şi episodul al doilea „les colombes", care o continuă) este în întregime în 4/4. Secţiunile extreme sînt bipartite, secţiunea principală are două strofe (9 + 8 măs.), repriza are două părţi (9 + 12 măs.). În secţiunea principală mai apare, la sfîrşitul fiecărei strofe, refrenul 11 (căderea de patru sunete consecutive), repriza renunţă la acest refren şi prepară, prin repetările de note pe mai multe octave care amintesc de primele măsuri ale introducerii, episodul zborului porumbeilor.

Fiecare strofă a secţiunii principale are cîte două părţi: o frază cantabilă de patru măsuri, contra-bar 2 + (1 + 1), însoţită de o figuraţie în optimi — un balans între două acorduri, şi o readucere a refrenului II. Urmărind filiaţiunea de variante, constatăm în post-strofele frazei cantabile prezenţa refrenului în recurenţă, cu adaosul unei note, pe un ritm (RM) care pregăteşte aducerea temei Mélisandei.



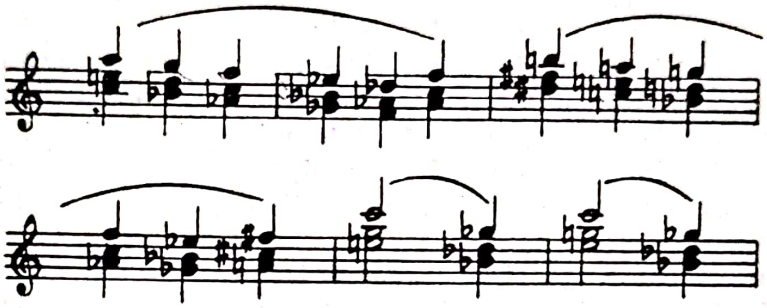
Refrenul II, care ocupă partea finală a primei strofe, ca şi la prima sa apariţie, e un bar cu epoda în formă de contra-bar:

$$2\text{♩} + 2\text{♩} + ((1\text{♩} + \tfrac{8}{4}) + \tfrac{8}{4} + \tfrac{8}{4})$$

în care însă oda contrabarului e mai lungă cu trei pătrimi faţă de apariţia precedentă întrucît se prelungeşte prin repetare. Căderea de patru note a rf. 11 nu mai e pe gama prin ton, ci diatonică-modală, însoţită acum de acorduri de cvintă şi sextă.

În strofa a doua a secțiunii principale, fraza cantabilă de patru măsuri e transpusă la semitonul superior, iar refrenul II este prescurtat pentru a reveni *(în pianissimo)* la forma sa inițială 2/4 + 2/4 + 1/4 + (1 + 1 măs.) (N.B.: în această formulă fracțiunile indică valori de note, nu măsuri).

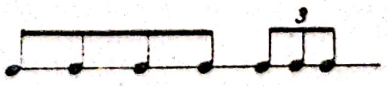
Secțiunea mediană care începe la a treia măsură după cifra 12 (red. pag. 128, măs. a noua) e un bar (12 + 13) + 12 măs. Prima strofă opune un lied (α) de 6 = 2 + 2 + 2 măsuri construite pe tema Mélisandei (în repriza transpusă apare și Rf. II în triole) — unui bar (β) de 6 = (2 + 2) + 2 măsuri, pe un motiv derivat din refrenul II, însoțit de acorduri consonante:



(„Et ils sont doux, ils sont doux comme s'ils tombaient du ciel. Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux".)

A doua strofă constă tot dintr-o opoziție. Ea începe la *en animant*, a noua măsură după cifra 13 (red. pag. 130, măs. 10) cu o primă grupă de șase măsuri, un bar (2 + 2) + 2. Tema sa principală este căderea de cinci note, acum în terțe paralele, din exemplul precedent — de astă dată însă diatonică și în valori mari — doimi cu punct (flaute în pianissimo). O acompaniază un ritm pe note repetate și o contratemă formată din răsturnarea motivului căderii și recurența răsturnării refrenului, cunoscută și ea ca un consecvent al temei Mélisandei:

Atît ritmul pe note repetate cît și contratema folosesc alternanța de optimi și triole optimi, care va fi permanentă în această strofă. În a doua parte a strofei a doua (trei măsuri înainte de cifra 14, *animez toujours*) timp de trei măsuri rămîne stăpînă contratema (un mic lied, 1 + 1 + 1) pe tremolouri și note ținute, ceea ce face ca predominant să fie ritmul:



Scanned with OKEN Scanner

Apoi, la cifra 14 (red. pag. 131, măs. 7) timp de două măsuri avem o dublă ascensiune în triole însoţite de optimi, pe „pentatonica clapelor negre". Aceasta conţine în ea motivul anhemitonic de trei sunete ale refrenului, răsturnat precum şi recurent. Măsura care urmează aduce căderi de secundă (trunchieri ale motivului căderii) însoţite de răsturnările lor într-un ritm complimentar celui din exemplul dat: de două ori triole, o dată două optimi. Aşadar, cele şase măsuri analizate formează trei grupuri 3 + 2 + 1, în care măsurile extreme sînt complimentare ritmic, iar grupul de mijloc cuprinde o sinteză a celor două ritmuri — avem un echivalent al formei de lied. Grupul de şase măsuri este completat (la *retenu*, a patra măsură după cifra 4) de o prelungire de o măsură, care repetă de trei ori ultima cădere în optimi, minorizată la răsturnarea care o însoţeşte.

Dacă socotim că în acest grup de şase măsuri, contratema care acum rămîne singură face parte din tema Mélisandei, iar răsturnarea motivului refrenului este totodată un fragment al temei Mélisandei, putem spune că acest grup este dominat de tema Mélisandei. Strofa a doua face să succeadă cele două grupuri de şase măsuri într-o ordine inversă faţă de strofa întîi, căci avem: β, şase măsuri, bar (2 + 2) + 2 pe tema căderii în valori mari: α, 6 + 1 măsuri lied 3 + 2 + 1 pe tema Mélisandei şi fragmentele ei. Comparaţia între cele două strofe se prezintă astfel:

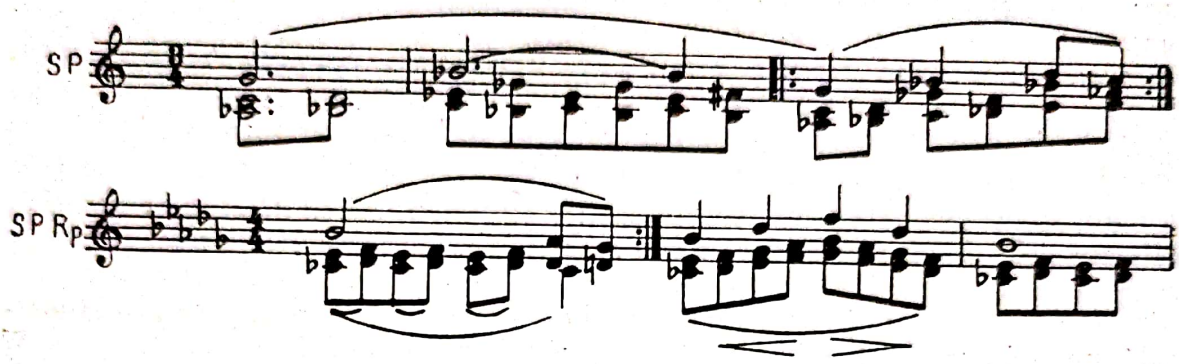
1St(12)	*2St*(13)
α (6) Lied (2 + 2 + 2) pe mot. Mélis. ↘↗	β (6) bar(2 + 2) + 2 pe mot. căderii
β (6) bar (2 + 2) + 2 pe mot. căderii ↗↘	α (6 + 1) Lied (3 + 2 + 1) + 1 pe mot. Mélisl. şi fragm.

Epoda barului, care alcătuieşte secţiunea mediană a părţii a doua a idilei (*a tempo*, a cincea măs. după cifra 14, red. pag. 131, măs. 11) începe cu motivul refrenului, care după un timp mai îndelungat reapare sub forma sa iniţială o singură dată, melodic, apoi armonic, cuprins în notele unui acord, cu sextă şi cvintă, apoi numai începutul său, cuprins în secunde armonice. După această primă secţiune de patru măsuri a epodei o a doua secţiune de opt măsuri, contrabar 4 + (2 + 2), readuce, în terţe duble, varianta motivului pe care l-am întîlnit în secţiunea de opt măsuri care precede primul episod (*„La chevelure"*). Această secţiune servea şi ca *motto* (deviză) secţiunii principale care urma după episod, căci motivul citat reapărea la începutul ei, în figuraţia de optimi care prezida începutul părţii a doua a idilei. Putem socoti aşadar cele două diviziuni de patru şi de două măsuri ale epodei de reluări, una a începutului şi motivului fundamental al primei părţi a idilei, a doua a începutului şi mişcării caracteristice a părţii a doua a idilei. Totodată această ultimă secţiune serveşte din nou ca *motto* (deviză) la ceea ce urmează, întrucît repriza secţiunii principale readuce legănarea de optimi derivată, care, ca figuraţie, va susţine o bună parte din repriză [1].

[1] În decursul celor două secţiuni (principală şi mediană) a părţii a doua a idilei, motivul de trei note al refrenului apare de şapte ori, de cinci ori ascendent (recurenţă sau răsturnare) şi de două ori (ultimele) descendent (direct):

1. În SP, 1Str. sfîrşitul secţiunii refrenului II, pe cele două poststrofe ale epodei, la cuvintele Mélisandei: „Laisse-moi! laisse-moi!"

Repriza acțiunii principale a părții a doua a idilei (4/4, *Modéré*, cifra 15, paginile 133—134 ale reducției) are 21 de măsuri, divizate în două părți, un antecedent și un consecvent, 9 + 12 măsuri. Antecedentul este un bar cu strofa a doua scurtată, (4 + 3) + 2. Materialul strofelor sale corespunde începutului de cîte patru măsuri al celor două strofe ale secțiunii principale:



Epoda de două măsuri a primei părți a antecedentului conține o cădere cromatică însoțită de prelungirea figurației în optimi. Această figurație este continuată în splendida parte a doua de 12 măsuri a reprizei. Declamația cantabilă (*„Tu entends mes baisers le long de tes cheveux..."*) o însoțește din cînd în cînd, la unison, cu vocea ei superioară. Forma acestei părți este un bar de o perfectă simetrie, (4 + 4) + 4. Cele două strofe sînt absolut identice în partea instrumentală (orchestrația însă diferă). În cele două strofe se opun două măsuri de figurație (repetînd o măsură) altor două măsuri care aduc motivul variat al căderii însoțit de acorduri paralele de septimă, analogă cu căderea din primul episod (*„La chevelure"*) și, pe ultimul acord de septimă al căderii, rapelul de note repetate pe mai multe octave, din introducere, pregătind episodul următor (*„Les colombes"*). Epoda de patru măsuri, bar (1 + 1) + 2, e stăpînită în exclusivitate de notele repetate (mereu aceleași la mai multe octave) pe acorduri de doimi și note întregi.

Episodul al doilea (zborul porumbeilor) are 17 măsuri și începe la a treia măsură după *Animé* (cifra 16, red. măs, a treia a pag. 135). El este

---

2. În SP, 2Str, sfîrșitul refrenului II, pe cele două post-strofe ale epodei, la cuvintele lui Pelléas: *„Vois, vois, vois"*.

3. În SM, la începutul strofei a doua, pe cuvintele lui Pelléas: *„Tu vois, tu vois? Mes deux mains..."* unde motivul refrenului este continuat în declamație cu optimile contratemei instrumentale pe măsura în care la instrumente contratema se odihnește pe o doime cu punct.

4 și 5. În SM, partea 1 a epodei, la cuvintele Mélisandei *„Laisse-moi, laisse-moi"* și la cuvintele lui Pelléas: *„non, non, non"*, continuate imediat în

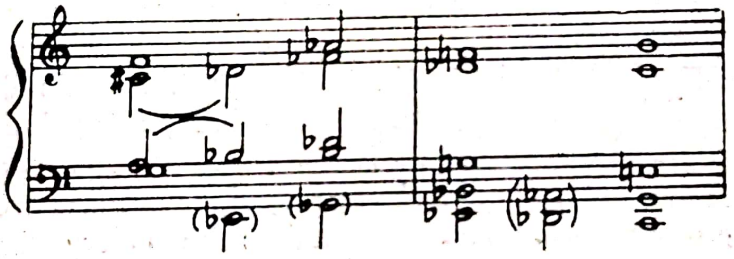
6. Partea a II-a a epodei SM, la cuvintele lui Pelléas *„Je ne te délivre pas cette nuit"*

7. Pe cele două post-strofe ale contra-barului care alcătuiește partea a II-a a epodei SM, la cuvintele Mélisandei *„Pelléas, Pelléas!"*

În afară de aceasta, în SM declamația mai folosește rapeluri ale motivului, în special în strofa a doua.

ocupat în întregime de tema Mélisandei, în stare directă și inversă. Ea pornește de două ori de la *sol diez*, de două ori de la *do diez*, provocînd astfel o diviziune în două strofe, (8 + 9) a episodului. Această pornire se face de cîte două ori în fiecare strofă, ceea ce duce la o nouă diviziune a fiecărei strofe, (4 + 4) și (4 + 5). În prima strofă cele două intervenții ale temei Mélisandei sînt încă urmate de readucerea notelor repetate, în a doua strofă acestea dispar. De fiecare dată celor două măsuri ale temei Mélisandei le urmează două măsuri fără temă (acorduri). La ultima intervenție, de cinci măsuri, cupura este 2 1/2 + 2 1/2. Cele 2 1/2 tacte ocupate de tema Mélisandei formează un contrabar de 4 + (3 + 3) pătrimi, care în cele două post-strofe aduce clar de două ori motivul deformat al refrenului.

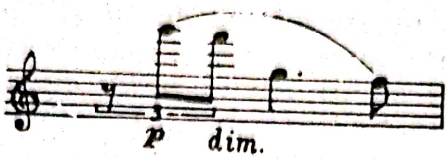
Începînd cu aceste două post-strofe apar armoniile pe gama prin ton. Cu un asemenea acord aparținînd gamei prin ton, *sol-la-do diez-re bemol-fa* sfîrșesc cele două refrene deformate care continuau tema Mélisandei și începe o declamație de 2 1/2 măsuri pe încă două acorduri. Primul este provenit din rezolvarea lui *la* din acordul mărit și este un acord de nonă fără fundamentală pe *Mi bemol*, al doilea tot un acord de nonă fără fundamentală pe *Si bemol*. Deși de acum încolo (la 3/4, *Même mouvement*, cifra 18, red. pag. 137, măs. a treia) începe o nouă secțiune, ea e legată armonic de precedenta, prin faptul că se revine la acordul *Mi bemol* de nonă de astă dată cu fundamentală, după care abia urmează o rezolvare pe acordul *Do* major



O dată cu începerea noii secțiuni ia sfîrșit idila și cu aceasta întreaga desfășurare de variațiuni. Noua secțiune aduce un material nou, deși nu se poate spune că ea este total ruptă de cele ce au precedat-o. Am văzut legătura armonică. Ritmul ostinat al lui Golaud nu e, în această scenă, nici el nou, căci a fost presimțit încă din secțiunea mediană (a doua strofă a barului) a părții a doua a idilei. Vom vedea că mai sînt reveniri importante.

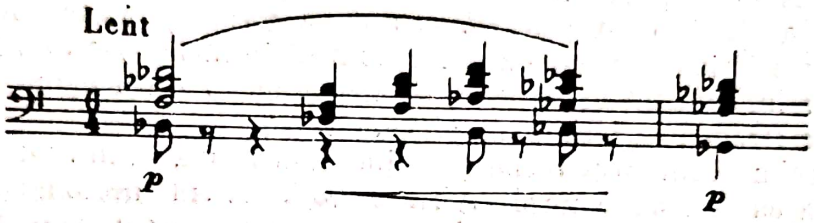
Această secțiune de 30 de măsuri cuprinde cele 29 de măsuri care mai rămîn din scenă, dar la care trebuie adăugată și prima măsură de 4/4 (de la *Même mouvement*, cifra 20, în red. pag. 140, a patra măsură) a interludiului, care este legată organic de această secțiune prin prelungirea notei din bas și simetria strofelor temei. Cele 30 de măsuri cuprind un bar de 26 = (7 + + 9) + 10 măsuri și o încheiere de patru măsuri. Barul e potențat: strofele sînt baruri de (2 + 2) + 3 și (3 + 2) + 4 măsuri, epoda e strofică, 5 + 5 măsuri. Prima strofă a celui de al doilea bar este prelungită cu o măsură (la cifra 19, în red. măs. 2-a a pag. 138) în care survine un amănunt genial:

după cuvintele „*Tes cheveux sont autour des branches...*“ viorile exprimă neliniștea și teama, printr-o dublă cădere de secundă



fragment al motivului refrenului și totodată al căderii.

Epoda începe la intrarea lui Golaud (6/4), *Plus modéré*, cifra 20) cu un motiv al cornilor, fagoturilor și basilor, cunoscut din actul I, scena 1-a și actul II, interludiul care preceda scena a 2-a, motivul pașilor lui Golaud. În actul II el apărea sub forma:



La o atentă analiză observăm că el este o variantă cu intervale mai mici a motivului care apare încă din a treia măsură a introducerii scenei pe care o analizăm [1]. Astfel, între blîndul și luminosul motiv derivat din refren și brutalul motiv al pașilor lui Golaud există o contingență, care păstrează unitatea în diversitate a scenei.

Prima dată motivul pașilor lui Golaud apare trunchiat și continuat cu acorduri ale căror voci superioare dau melodic o variantă (recurență, de două ori) a motivului refrenului. În a doua strofă a epodei, motivul pașilor lui Golaud, apare complet, cadențează în *Fa diez* major, după care bănuiam motivul refrenului în acordul de cvintă și sextă de la cifra 21 (6/4, ultima măsură a paginii 139 în reducție) sau în acordurile de nonă cu sau fără fundamentală, succedate de căderi de terță, care urmează.

Încheierea scenei aduce de două ori (2 + 2 măsuri) motivul pașilor lui Golaud în bas.

Interludiul pe care îl socotim ca începînd de la a doua măsură după *Même mouvement*, 4/4 cifra 22 (red. pag. 140, măs. 5-a), are 31 de măsuri care cuprind un contrabar de 27 = 6 + (10 + 11) măsuri și o încheiere de patru măsuri. Oda de șase măsuri e un contrabar, 2 + (2 + 2) măsuri. Postrofele au cîte două strofe inegale, a doua mai lungă, 4 + 6 și 4 + 7 măsuri.

---

[1]) Cele două motive au o dublă mișcare de plecare și revenire pe sunetele unei scări tetracordice, a cărei notă de bază nu e nota cea mai gravă. Cele două scări diferă printr-o singură notă:

Ritmul sub care apare motivul derivat din refren, în forma sa cu valori mari, la a opta măsură, după cifra 5, îl apropia și mai mult de motivul pașilor lui Golaud.

Prima post-strofă folosește tema Mélisandei pe mișcare continuă a ritmului lui Golaud care, prin tema lui Golaud, a reapărut încă în măsura finală a ultimei secțiuni a scenei (prima măsură de 4/4 și apoi în post-strofele odei). După prima strofă în forte, un *diminuendo* conduce la *piano* în a doua strofă. În blînda balansare de acorduri, ritmul pierde din agitație și neliniște și se apropie de figurația de optimi care însoțea secțiunile extreme ale părții a doua a idilei [1]. Strofa a doua se amplifică datorită prelungirii consecventului.

Și în a doua post-strofă, în măsura de 6/4, apare tema Mélisandei, acum însă însoțită de tema lui Pelléas. Și aici a doua strofă e mai mare datorită prelungirii consecventului, devenit un contrabar, în care a doua post-strofă se amplifică încă și mai mult prin prelungirea ultimei măsuri, $2 + ((1 + 1) + (1 + 2))$. A doua post-strofă urmează dinamic, față de prima, un drum invers: prima strofă e în *pianissimo*, a doua crește și ajunge în *forte*, dar apoi diminuează pînă la *pianissimo*. Astfel încît în încheierea de patru măsuri tema pașilor lui Golaud se aude ca de foarte departe o singură dată, după care dispare (tremolo de timpan, *pizz*, de basi).

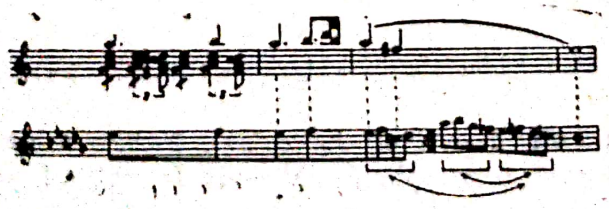
Să revenim la întreaga scenă și să judecăm forma sa în ansamblu. Dacă ținem seama că cele două mari diviziuni ale idilei sînt aproximativ egale și că pot fi socotite variante pe același material, asemănătoare și prin încheierea fiecăreia prin cîte un episod, putem considera că ele sînt strofele unui bar. Ultima secțiune, de 30 de măsuri, ar putea fi considerată numai ea singură ca epodă, dacă interludiul care urmează ($32 - 1 = 31$ măsuri) nu ar fi atît de organic legat de ultima secțiune a scenei, încît să facă plauzibilă considerarea celor două secțiuni (ultima a scenei și interludiul) ca părți ale unei secțiuni mai mari de 61 de măsuri (deci sensibil apropiat ca proporție) alcătuind adevărata epodă a barului, care ar avea astfel $(73 + 82) + 61$ măsuri. Dacă extragem însă din cele două strofe episoadele, vom avea proporția $(61 + 65) + 61$:

Introd(35) Instrumentală(17)
Vocală(18) cîntecul Mélis. și primele cuvinte ale lui Pelléas

Idila { I-a parte(73) { 1St(61); 1 Episod *(La chevelure)*(12) } } Bar
Idila { II-a parte(82) { 2St(65); II Episod *(Les Colombes)*(17) } } Bar

{ Golaud(30) 1Str(q.dezv.) ; Interludiul(31) 2Str(q. Rp) } Ep(61)

[1] În afară de prezența temei Mélisandei în ambele secțiuni între această secțiune și repriza din partea a doua a idilei există o legătură mai profundă decît asemănarea figurațiilor, ceea ce rezultă din confruntarea cu consecventul reprizei:



Iată şi schema amănunţită a scenei I şi a interludiului:

Intr(35) Instr.(17) 1Str(9) Ant(5) Notă repetată(2) + Rf, var, în valori mari(3) Cons.(4) Rf. Bar(1 + 1) + 2

2Str(8) Ant(4) Notă repetată(1) + rf. var. în valori mari(3) Cons.(4) Rf. Bar(1 + 1) + 2

Vocală(18) 1St(8) Cîntecul Mélis., 1Str(6) = 1/2 Pauză + (2 + 2) +1 1/2 Rf.(2) Bar incompl. 1 + 1

2St(7) Cîntecul Mélis. 2Str(5) = (2 + 1 1/2) + 1 1/2 Rf.(2)

Ep(3) Decl. („*Holà! ho*“ = „*Mes longs cheveux*“) pe ac. 7-mă micş.

1St(73) Bar(61) 1St(12) SP, Th(3)C-bar 1 + (1 + 1) = Rf.(1) + Succes. 2 ac. (2x)

SM, Sth(4)Rf. (1) + bar(1 + 1) + 3/4 Rf. val. mari (2x) şi decl.

Rp, Ath(5)C-bar (3 + (1 + 1) = Rf. val. mari. Bar + + succes. 2 ac.(2x)

2St(19) 1St(6)1 = Rf′ + 1/2 Str(2 + 3) pe Rf = 2 × 1 + 1 + 1/2 + ((1/2 + 1/2) + 1/2)

2St(6) 2 = Rf′ + Bar 1 + 1 + (1/2 + (1/2 + 3/4))

Ep(11) Dezv.(9) P.I(5) Bar 1 + 1/2 + (2 + (1/2 + 3/4))

P.II(4) Bar(1 + 1) + 2 („*Je me penche...*“ „*Je ne puis...*“).

Rp(2) Rf = Acord *Mi* bemol cu 7-mă şi 9-nă (1) + Rf cu cp.

Ep(26) Dezv.(18) 1St(7) 1Str(3) Bar(1 + 1) + 1. Cădere crom. = cp. Rf şi fig. 16-mi Th. fînt.

2Str(4) Bar (1 + 1) + 2 căd. crom. şi amintiri fîntîna

2St(7) C-bar 3 = fig. triole şi Rf, Bar ((1 + 1) + 1)) + (2 + 2) „*Je ne vois que*“

Ep(4) C-bar 2(= Rf, lied 1/2 + 1/2 + 3/4) + (1 + 1, Căd, crom.)

Rp(8) 1Str(4) Bar(1 + 1 = Motto) + 2 = Rf

2Str(4) Bar(1 + 1 = Motto) + (1 + 3/4) = Rf, rac.

1 Episod(12) I P.(4) Rf II 3/4 + 2/4 + 2 × 3/4 = Bar 2/4 + 2/4 + + (1/4 + 2 × 3/4)

II P.(8) Bar 1 + 1 + ((1 + 1) + 2) pe frgm Rf. II

2St(92) Lied(65)] SP(17) 1Str(9) C-bar(4)2 + (1 + 1) Th. cant. (în cons.: Th. Mélis.) pe figur. optimi = motto

Rf II(5) 3/4 + 2/4 + 3 × 3/4 = Bar 2/4 + 2/4 + ((1/4 + 3/4) + + 2 × 3/4)

2Str(8) C-bar(4) 2 + (1 + 1) Th. cant. (în cons.: Th. Mélis.) etc., cu 1/2 ton mai sus

Rf II(4) 3/4 + 2/4 + 2 × 3/4 = Bar 2/4 + + 2/4 + (1/4 + 2 × 3/4)

SM(37) 1St(12) (6)Lied(2 + 2 + 2) Th. Mélis; în Rp = = Cpct. Rf II, triole şi optimi(v.I)

(6) Bar(2 + 2) + 2 Rf II pătrimi, G. p. ton

		2St(13)	(6) Bar(2 + 2) + 2 Rf II doimi cu pct. contrath. (=Mélis. cons.) + ritm Gol.
			(7)Lied-triadă (6 = 3 + 2 + 1) triole şi optimi(= r. Gol.) complim. şi Th. Mélis. Prelungire(1) frgm, cădere şi ascens. minorizată (3x)
		Ep(12)	P. I(4) Rf. mel. şi armonic şi secunde = = q. Rp. p. I a idilei
			P. 2(8) C-bar 4 + (2 + 2) mot. Motto pe sec sinc. = q. Rp. p II a idilei
	SP, Rp(21)4/4		Ant(9) Bar 4 + 3 + 2 Th. cant. (în cons. Th. Mélis. pe figur. optimi = = Motto
			Cons(12) Bar(4 + 4) + 4 figur. optimi) Motto inv., Rf II şi note repet.
II Episod(17)	1Str(8)	4 + 4	Th. Mélis. dir. şi inv. = Rf inv. şi dir(2) şi decl.
„Les Colombes“	2Str(9)	1Str(4)	id., (2 + 2)
		2Str(5)	Th. Mélis. şi Rf(2 1/2), C-bar 4 + (3 + 3) pătrimi
			Decl. (2 1/2 pe acorduri pregătind arm. secţ. următ.
Ep(61)	1Str(30)	Bar(26)	1St(7) Bar pe ritmul Gol. (2 + 2) + 3 pedală ritmată *re* bemol (4) *Do*(3)
			2St(9), Bar, id. (3 + 2) + 4. Pe prel. 1St : Rf. frgm. Pedală *Do* ritm. (Timp.)
			Ep(10) 2Str(5 + 5) „Paşii lui Gol.“ 2x şi frgm. Rf, acorduri cu Rf.
		Coda(4)	„Paşii lui Gol.“ 2x în bas şi frgm. Rf. în acord. scurte (2 + 2), mot. şi ritm. Gol.
	2Str(31)	C-bar(27)	Od.(6) C-bar 2 + (2 + 2) acorduri „dure“ sinc. ritm. Gol., cresc.
			1PSt(10) 1Str(4) Th. Mélis. pe ritm Gol. ant (2) + + cons(2) forte, dim.
			2Str(6) Th. Mélis, id. ant(2) + cons(4) piano
			2PSt(11) 1Str(4) Th. Mélis + th. Pelléas, ant (2) + + cons.(2) piano, cresc.
			2Str(7) id. id., ant. (2) + cons.(5) = 2 + + (1 + (1/2 + 1/2)) p cresc f dim p
		Coda(4)	„Paşii lui Gol.“ în depărtare, (trp. sord.) o singură dată(2) şi trem. timp, + pizz.(2)

ACTUL III. SCENA 4 (SCENA LUI GOLAUD CU YNIOLD)

Iată mai întîi schema sa :

1St(100)	1St(18)	1St(6) Tema subteranelor (3) C-bar 1 + (1 + 1) + Declamaţie (3 = 1 1/2 + 1 1/2)
		2St(6)Th. subter. inversă 2 × (= 2) + var. th. Golaud şi declam. Bar(1 1/2 + 1 1/2) + 1

Scanned with OKEN Scanner

Ep(6) α) (4) Th. subter(2) + Declamaţie(2)
β) (2)Var. Th. Golaus 2x şi „inelul", (1/2 + 1/2) + 1

2St(24) 1St(6) I Th.(3) Acorduri pe gama p. ton în locul Th. subter.
Th. subter. în decl.
II Th.(3) Th. lui Yniold (1 + 1) + 1

2St(8) Episod(3) bazat pe Th. I *„quelqu'un passe... dans le jardin"*
I Th.(3) acorduri pe g. p. ton şi decl. conţinînd motivul subteranelor
II Th.(2) Th. Yniold 1 + 1

Ep(10) Od(2) I Th. = Th. ameninţării (var. Th. subt.) decl. Golaud
1PSt(4) I Th. ameninţării în acorduri, decl. Gol.
II Th. Yniold, note întregi, decl. Yniold
2PSt(4) I Th(2)Th. subteranelor (2x) ţi decl. Gol.
II Th(2) Th. Yniold, doime şi notă întreagă, decl. Yniold

Ep(58) Dezv.(38) minor(18) 1Str(7) Th. I(5) secundele Th. „Gol" Bar cu ep. pot. 1 + 1 + ((1 + 1) + 1)
Th. II(2) Th. Yniold 3/4 + 4/4
2Str(5) înloc. Th. I(3) decl. tematică Golaud 4/4 şi 3/4
Th. II(2) Yniold 3/4
3Str(6) în loc. Th. I(2) Acorduri cu 2-de decl. tem. Gol. 4/4
Th. II(4) Th. Yniold cu consecvent (2 + 2) 3/4

major(20) 1Str(6) Th. II(4) Th. Yniold cu alt consecv. (2 + 2)
Th. I.(2) (Th. subter. (2x) invers.
2Str(14) Th. II(4) Th. Yniold vesel (2 + 2)
Th. I(10) Od(6) C-bar, var. th. subter, şi Gol. 2 + (2 + 2)
1 + 2PSt(2 + 2) cădere crom. şi 2-da mot. subter.

Rp(20) 1St(2) Th. subter.(1) + „Suferinţa lui Gol. „(1) 12/8
2St(5) Th. Subter.(1) + „Suferinţa lui Gol."(4), 2Str (2 + 2)

Ep(13)
- 1St(2) ritm agitat cu cădere, Th. Mélis. decl. Gol.4/4
- 2St(2) ritm agitat cu cădere, fără Th. Mélis. instrumental 3/4
- Ep(6) 1Str(3) declam. tem. Gol. = Th. subter. pe acord ţinut
- 2Str(3) declam. tem. Gol. = tem. subter. def. pe acorduri
- Codă-tranz.(3) declam. Gol. pe nota ţinută şi cădere de triton

2St(108) Od(65) Od(20) 1St(4)(2 + 2) Th. subter. altă formă 2x (a 2-a oară cont. cu th. Yniold, neesenţială d.p.d.v. formal)

2St(4)(2 + 2) Th. subter, altă formă 2x
Ep(12) 1St(4) Th. ameninţării, Secunde (=Th. Gol.) şi Ritmul lui Gol 2 × 2
2St(4) Id. o terţă mai sus
Ep(4), tritonică, „ameninţare" şi compasiune (2 + 2)

1PSt(17) Od(4)Th. „*Cela fait pleurer*“ 2 × (2 + 2) în *si*

1PSt(8) Cădere(5) canonică = deprimarea lui Golaud, decl. (3 + 2)

Episod(3) pe Th. „*Cela fait pleurer*“ „*J'ai vu... un loup dans la forêt*“

2PSt(5) Decl. Gol. (2) şi Yniold(3)

2PSt(28) 1St(2) „*Cela fait pleurer*“ în *mi* pe figuri crom. şaisprezecimi

2St(5) Id. cu consecventul repetat de 4 × (= 1 + 4)

Ep(21) Dezv.(5) Secunda iniţială din „*Cela fait...*“ (13 + 8) var. + decl. Yniold 2/4

Episod(8) Th. subter. invers var. 2Str 2 × 2 + 2 × 2 „*la barbe qui pique*“

Rp(8) 1Str(4) Suspiciunea lui Gol. cu var. a acomp. 2x

2Str(4) Th. subter. invers în var. ritmică analogă 2x

1PSt(17) 1Str(8) Th. „*La clarté*(= „*Cela fait pleurer*“ + th. Mélis., *Fa diez* I

2Str(9) Th. „*La clarté*“ *Fa diez* V. (2 + (2 + 2)) + 3

2PSt(26) 1St(4) „Suspiciunea lui Gol.“ (= „*Cela fait pleurer*“ + mot. ameninţ. = frgm. m. subter. 3/4

2St(3) id. fără prima măs. un semiton mai sus

Ep(14) Od(3) mot. ameninţării = mot. subter. (1) + Secunda încep. mot. Pelléas 2x, 1 + (1 + 1)

1PSt(5) mot. ameninţării(1) + th. Pelléas(2) + decl. pe notă ţinută (2)

2PSt(6) Mot. ameninţ. (1) + Th. Pelléas(2) + declam. (5) pe pauză şi 2 acorduri

Episod-tranziţie(5) declam, pe acorduri ţinute, th. Mélis. şi cădere cvintă

Ep(112) SP(46) SP(8) „Suspiciunea lui Gol.“, în bas, la min. *La* Maj., 2Str (4 + 4)

SM(30) 1St(8) Frază cantabilă pe *La* maj-min. lidic cu acomp. triole

2St(8)Id. pe *Do*, *do*, cu acomp. triole

Ep(14) 1St(4) id. cont., *Mi*, *mi*, 2Str 2 + 2

2St(3) id. *La bemol*, C-bar 1 + (1 + 1)

Ep(7)C-bar 3 + (2 + 2)

SPRp(8) Bar(2 + 2) + 4 „Suspiciunea lui Gol.“ în bas

SM(19) 1St(4) Th. Mélis. pe acorduri şi triole 2Str(2 + 2)

NB 2St(3) acorduri şi triole (2 + 1) un semiton mai sus

Ep(12) Od(4) decl. Gol. (2) + figuri triole (= „Golaud“)(2)

1PSt(4) „Yniold“ pe figur, triole, 2x

2PSt(4) id. o dată, apoi numai figuraţia

SP(47) SP(14) 1St(4) „Suspiciunea lui Gol „var. = M. strigătului

2St(4)id, un semiton mai sus

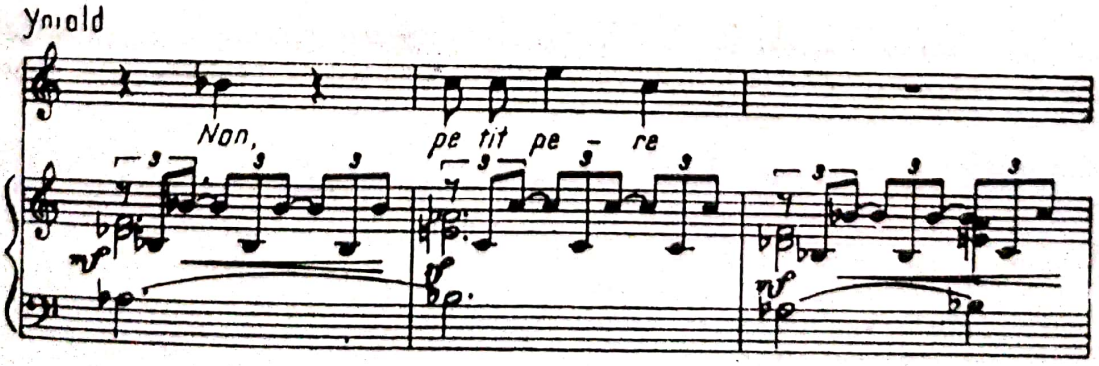
Ep(6) id. C-bar 2 + (2 + 2) acorduri mărite şi mot. strigătului acorduri 7-me(2x)

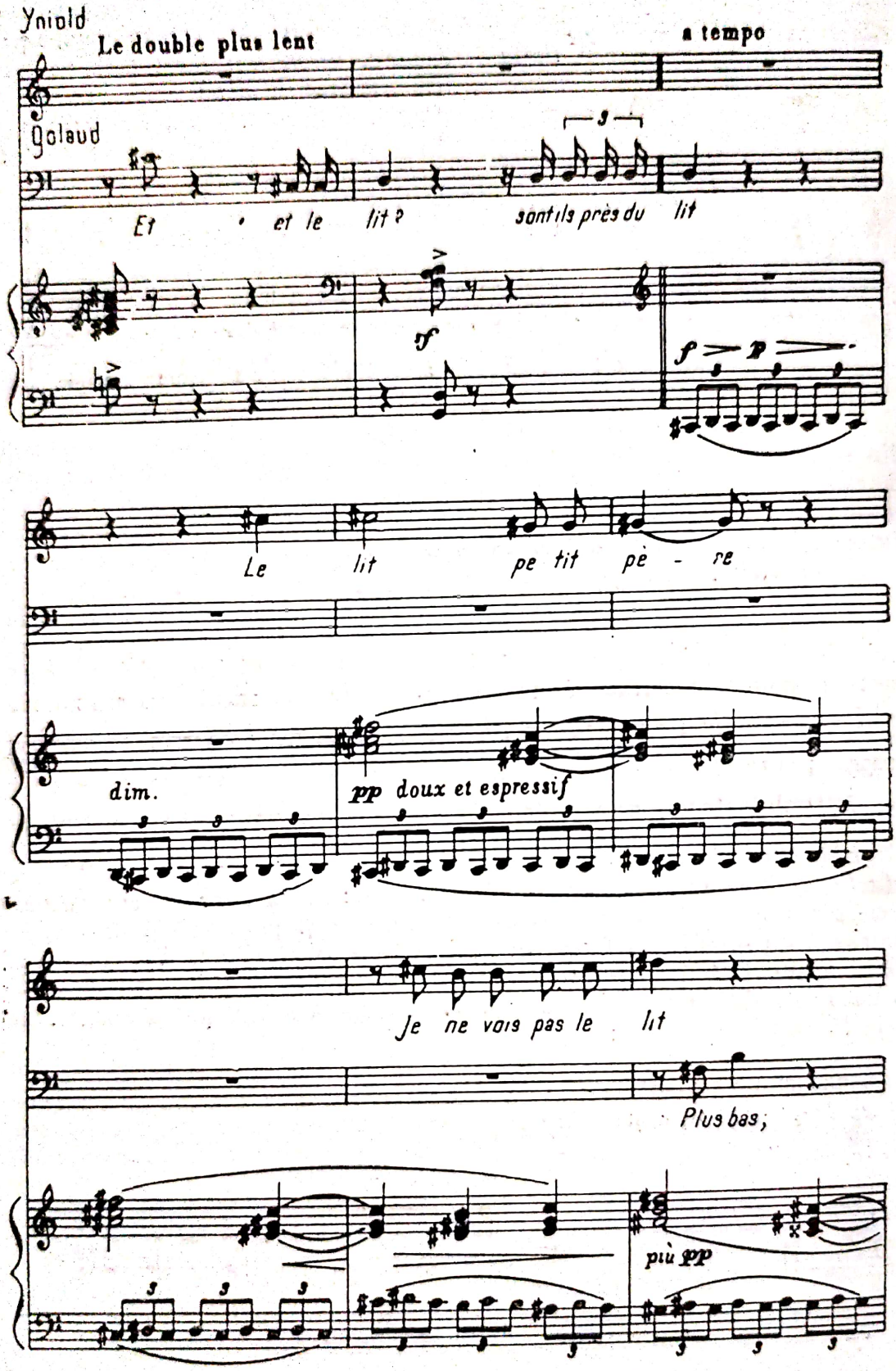
SM(21) 1St(4) Mot. terţe descend. crom. (var. „Suferinţa lui Gol.“)
2St(4)id. încheind cu transp. sup. 1/2 ton a acord, înceiere
Ep(13) SP(5)„*J'ai terriblement peur*“ decl. pe trem., (3) + motivul fricii (2)
SM(4)Th. Mélisandei. Punct culminant
SP(4) mot. fricii(2) + trem. şi cădere triton „*laissez-moi descendre*“
SP(12) 1St(4) „Suspiciunea“ var. = M. strigătului
2St(4) id. incompl. (2) + cădere triton(2)
Ep(4) Triton descendent (=„*...descendre!*“) (1 + 1) + 2
Coda(15) 1 + 2 St(4)(2 + 2) ascensiune crom. 4, apoi 5 note
Ep(11) 1 + 2St(2 + 2) triton şi secundă ascendente pe figur. cu 2-de crom,. ascend.
Ep(7) 4 × 1 + 3 secundă ascendentă pe 2-de crom. ascend., acord. *mi* minor

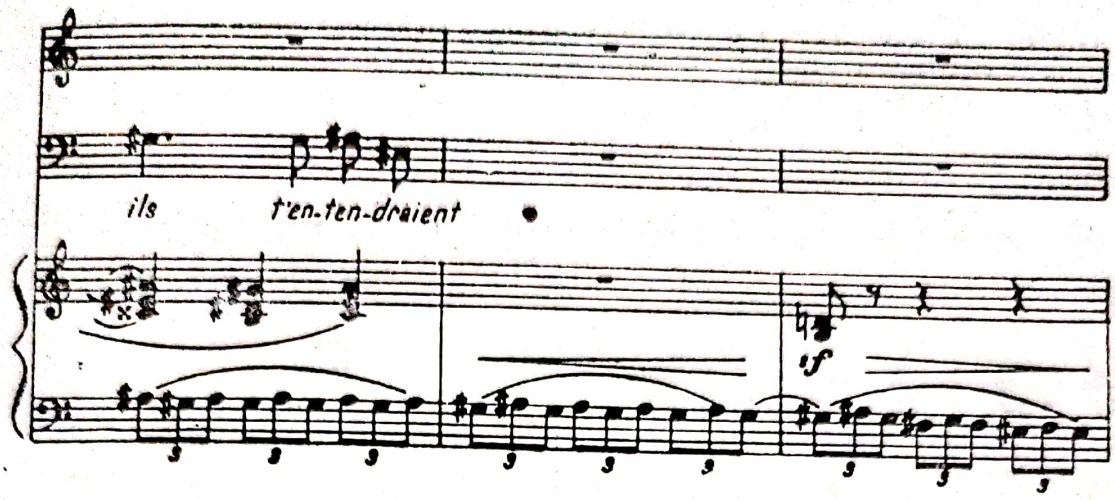
Nimic nu demonstrează mai bine grija lui Debussy pentru formă: una din scenele cele mai dramatice este perfect închegată din punct de vedere muzical! Este ceea ce presimţea şi Maurice Emmanuel care scrie: „*Il est à remarquer que la scène la plus angoissée du drame s'accomode, de par la volonté du musicien, à cette continuité, et ne recourt pas à une déclamation instrumentalement denudée*“.

În strofa a doua există un episod de opt măsuri (*„La barbe qui pique“*) care aduce o inegalitate între strofe, dar fără el strofele sînt aproape egale. Episodului din prima post-strofă îi corespunde la sfîrşitul celei de a doua post-strofe un episod-tranziţie de cinci măsuri, în momentul în care se aprinde lampa Mélisandei (tema Mélisandei pe acorduri de septimă *Mi*). Fără el raportul dintre cele două strofe ale celor două post-strofe este aproape acelaşi: 17/20 şi 17/21.

Partea notată în schema noastră cu NB nu a intrat în ediţia definitivă a operei. Ea cuprinde „cele 15 tacte tăiate la cererea sub-secretarului de stat al artelor“ cu dialogul: Golaud: „*Et... et le lit? Sont-ils près du lit?*“ Yniold: „*Le lit, petit-père? Je ne vois pas le lit*“. Gol.: „*Plus bas; ils t'entendraient*“. Realizarea muzicală a cupurei este ingenioasă şi poate că şi dramaturgia muzicală nu suferă, dar forma nu mai are aceeaşi claritate. Aşa cum se prezintă acum, trebuie oarecare îngăduinţă pentru ca la prima strofă atît de frumos rotunjită a epodei să acceptăm adăugarea a încă patru măsuri. Iată cele 15 tacte suprimate:

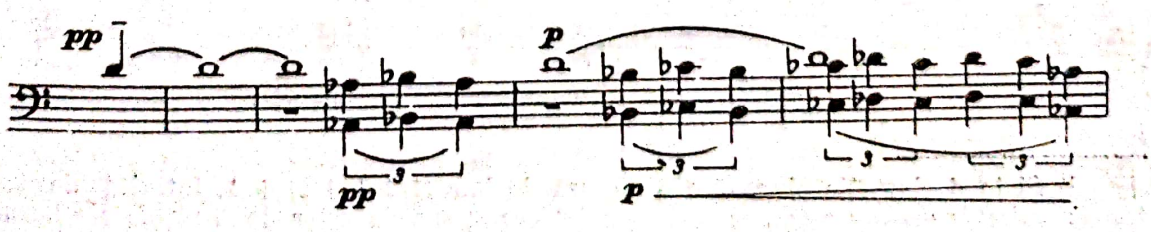



Yniold
Le double plus lent
a tempo
Golaud
Et et le lit ?
sont ils près du lit
sf
f p
Le lit pe tit pè - re
dim.
pp doux et espressif
Je ne vois pas le lit
Plus bas ;
più pp

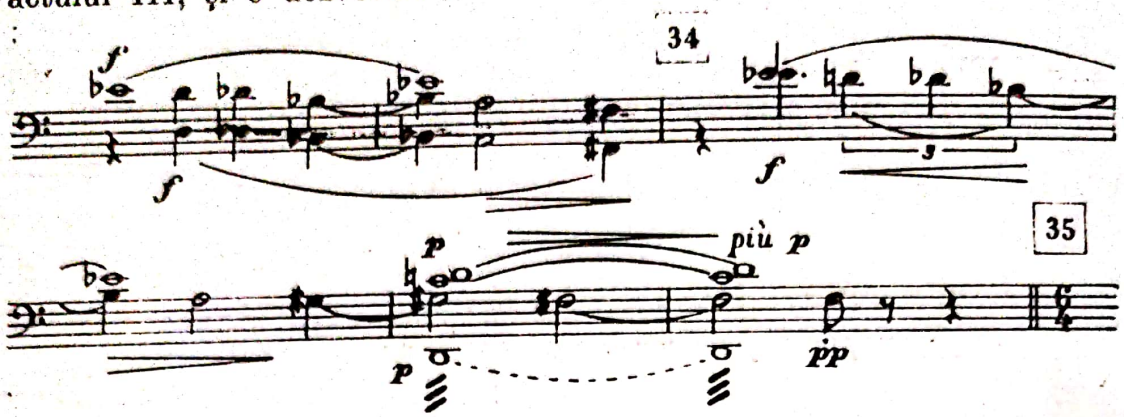


ACTUL IV. SCENA 4
(ULTIMA SCENĂ DE DRAGOSTE ŞI MOARTEA LUI PELLÉAS)

Scena are un debut de o mare frumusețe: în primele 15 măsuri (dacă socotim și măsura dinainte de indicația de cupură *B*, măsură care aparține atît scenei lui Yniold cît și scenei pe care o analizăm) orchestra desfășoară, pe notele ținute *re* mai apoi *mi bemol* ale suflătorilor, o melopee a coardelor grave, în triole-pătrimi, mișcare de bază a ultimei secțiuni a scenei lui Yniold. Forma este un bar de (4 + 5) + 6 măsuri, potențat — fiecare membru al barului este la rîndul său un bar; strofele au cîte o măsură de introducere, prima strofă 1 + bar(1 + 1) + 1, a doua strofă are încă o măsură de introducere în plus (tremolo-ul de timpan de la cifra 33), epoda (2 + 2) + 2. Cele două mici strofe, de cîte o măsură, ale melopeei aduc cîte un suspin de secunde precedat de pauze, motivul solitudinii lui Pelléas, epoda de două măsuri prelungește acest suspin într-o mișcare melodică apărînd ca variantă a temei fîntînii:

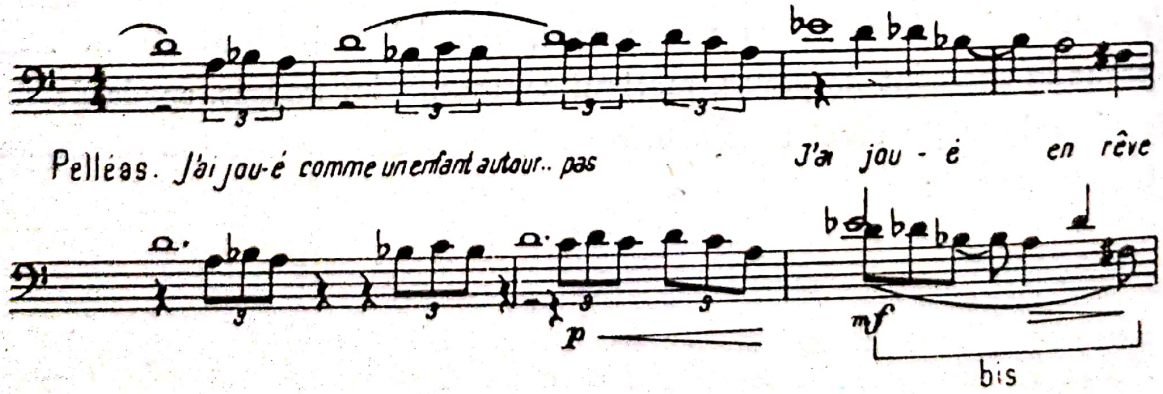


Strofa a doua aduce o variantă modală a primei strofe, epoda preia o variantă a ultimei măsuri, încheierea asemănătoare refrenului din scena 1 a actului III, şi o dezvoltă:



La *Très modéré* 6/4 (cifra 35) vocea lui Pelléas desfăşoară o declamaţie pe notele ţinute rămase *do-re*, timp de două măsuri. Apoi declamaţia continuă, dar însoţită nu numai de notele ţinute, ci şi de melopeea în unison (triole) a orchestrei şi anume aşa cum apărea în a doua strofă a barului precedent. Melopeea continuă să preia şi prima strofă a epodei, pe care însă, după ce o mai repetă o dată, o continuă altfel, urcînd-o cu un semiton (din nou de două ori), după care se opreşte pe un acord al gamei prin ton, pe care se continuă declamaţia, urmată de un avînt pregătitor, ambele pe aceeaşi gamă prin ton. Am putea deci socoti că această subdiviziune repetă barul precedent, dar numai de la a doua strofă a sa, dacă primele două măsuri acoperite de declamaţie nu ar ţine loc de primă strofă[1]. Aşadar, aceste şapte măsuri de 6/4 alcătuiesc un bar $(2 + 2) + 3$ simetric cu cel precedent, în care strofa a doua şi epoda sînt potenţate — adică sînt la rîndul lor baruri $(1/2 + 1/2) + 1$ şi $(2 \times 1/2 + 2 \times 1/2) + 1$.

În comparaţia pe care o facem pentru a vedea corespondenţa între cele două baruri (începînd de la strofa a doua) ar putea să ne înşele faptul că în al doilea triolele apar în optimi. În realitate tempoul este prevăzut dublu de rar, valoarea absolută a triolelor fiind egală. Durata celor 15 tacte în cvasi alla-breve este aproximativ egală cu durata celor şapte tacte în 6/4. Acum comparaţia:



[1]) Şi în declamaţie observăm o cupură de bar $(1/2 + 1/2) + 1$, întărită de repetarea: *„C'est le dernier soir... le dernier soir"* corespunzînd celor două strofe ale barului.

Ultima subsecţiune, de şase măsuri (pînă la 4/4, *Assez animé*, cifra 36) a acestui recitativ, aduce, în primele sale trei măsuri, tema lui Pélléas (de două ori) şi o admirabilă continuare a sa în optimi şi triole-optimi, variantă a căderii hexatonice din introducerea la scena fîntînii. În ultimele trei măsuri apare la coardele grave din nou tema solitudinii, continuată cu tema fîntînii (variat: începe cu notă ţinută şi lipseşte unul din suspinele broderiei de secundă, 1 măsură), după care în două măsuri apare o dezvoltare a aceluiaşi complex tematic, în formă de contra-bar, $2 \times 1/2 + (1/2 + 1/2)$.

Am putea caracteriza forma acestui recitativ ca bar cu repriză:

1St(15) (instrumental) 1St(4) Introd(1) Notă ţinută
Bar(3)(1 + 1) + 1 Mot. solitudinii şi Th. fîntînii
2St(5) Introd.(1) Tremolo timpan
var.a 1St(4) Introd(1) Notă ţinută
Bar(3)(1 + 1) + 1 Mot. solit. şi Th. fîntînii
Ep(6) Bar(2 + 2) + 2, Dezv. mot. fîntînii
2St(7) 1St(2) Note ţinute şi declamaţie Bar (1/2 + 1/2) + 1
2St(2) Bar(1/2 + 1/2) + 1 Notă ţinută, decl., Mot. solit. + Th fîntînii
Ep(3) Bar($2 \times 1/2 + 2 \times 1/2$) + 1, id., dezv. 1St a epodei strofei precedente
Ep(6) Dezv(3) Bar(1 + 1) + $2 \times 1/2$ Mot. Pelléas (2x) şi cont. sa în optimi
Rp variată(3) Rp(1) a mot. solit. şi Th, fîntînii, preced, de decl. pe notă ţinută
Dv(2) a mot. solist. şi Th. fîntînii, C-bar $2 \times 1/2 +$ + (1/2 + 1/2)

La *Assez animé* 4/4, cifra 36, începe o nouă fază a diviziunii care cuprinde monologul (aşteptarea) lui Pelléas. Cuprinzînd 22 de măsuri (cu excepţia unei măsuri de 2/4, toate în 4/4) ea se împarte clar în două secţiuni, prima de 10, (pînă la *Modéré*, cifra 37) a doua de 12 măsuri (de fapt de 11 măsuri, o măsură socotită prelungită printr-un adaos de 2/4). Ambele secţiuni sînt dominate de un motiv aparent nou, care apare întreg la începutul primei secţiuni (să-l numim, după cuvintele cu care apare: „*Je ferais mieux de m'en aller...*“ — motivul plecării trunchiat în prima parte a celei de a doua secţiuni, şi din nou complet la sfîrşitul aceleiaşi secţiuni a doua:

Partea trunchiată *(a)* a motivului care apare şi în varianta cu semiton la cifra 37 nu e cu totul străină de un alt element muzical dominant al scenei solitudinii lui Pelléas, varianta temei fîntînii — consecventul ei în răsturnare.

În răsturnarea sa, partea trunchiată, precedată de o broderie de secunde (= mot. solitudinii și tema întîlnii), apare și în restul primei secțiuni [1].

Forma primei secțiuni este un bar, (1 + 1) + 8, cu epoda extrem de mare — aceasta corespunde foarte bine stării sufletești: scurta hotărîre de a pleca, pe cele două strofe de cîte o măsură și marea ezitare (la *Cedez un peu*), dorința de a rămîne pentru o ultimă revedere. Epoda este și ea un bar cu epoda potențată — 2 + 1 + ((1 + 1) + 3) măsuri — și aceasta corespunde de asemenea stării sufletești: necontenită așteptare și puternică dorință a revederii — pînă ce tema Mélisandei, la *Retenu*, ultimele trei măsuri, aduce o liniștire și o oprire momentană.

În strofele de cîte o măsură apare de două ori motivul plecării, complet. În epodă motivul va apare răsturnat. Prima strofă de două măsuri a epodei are un antecedent și un consecvent (1 + 1 măsuri). În antecedent apare numai începutul motivului răsturnat (de două ori), în consecvent răsturnarea părții trunchiate (a) a motivului, însoțită în contrapunct de tema Mélisandei cu triole și sincope (aici ca și în următoarele trei măsuri totul este însoțit de secundele cu care începe motivul, în stare directă). A doua strofă (de o măsură) a epodei este transpunerea antecedentului din prima strofă, de asemenea însoțit de tema Mélisandei sub forma ei agitată. Cele două strofe de cîte o măsură ale barului care alcătuiește epoda epodei aduc de două ori consecventul, prima dată într-o variantă care se apropie de forma completă a motivului, a doua oară din nou sub forma cunoscută. Astfel apare un genial amănunt: în momentul în care se încheie mărturisirea „*on dirait par moments qu'il y a cent ans que je ne l'ai plus vue...*“ motivul precedent nu mai apare în forma sa completă, ci trunchiat, ralentat în valori și nerezolvat. Abia forma liniștită a temei Mélisandei care îi urmează — în *piano*, *dim.* după *cresc. forte* — va aduce continuarea sa spre *re*, prin *do diez*. Această temă a Mélisandei care ocupă capătul ramificației poate fi socotită o temă a II-a.

Și secțiunea a doua, de 12 măsuri, este un bar ramificat cu strofele foarte scurte iar epoda încă și mai lungă, (1 + 1) + 10 măsuri. Strofele de cîte o măsură aduc în starea directă forma trunchiată (a), hemitonică, a motivului așteptării, de cîte două ori, a doua oară cu începutul transpus la semitonul superior. Strofa 1 a barului, (1 + 2) + 7, care alcătuiește epoda reunește de două ori într-o măsură fragmentul *a* al motivului așteptării, a doua oară transpus în întregime la semitonul superior, a doua strofă mai lungă, repetă prima strofă dar o lungește cu o măsură de 2/4, printr-o prelungire care prefigurează începutul motivului din măsura următoare. Cu aceasta (la *Animé* 4/4) începe epoda epodei, bar (2 + 2) + 3 măsuri. În cele două strofe de cîte 2 măsuri ale barului apare din nou motivul complet al așteptării, urmat de o declamație a cărui text începe cu „*Il faut...*“ [2]. Și ultimele trei măsuri ale secțiunii a doua aduc liniștirea, după un *crescendo* continuu: *piano cresc.*, *mf cresc.*, *forte*, *più forte* — fermată pe pauza orchestrei, primele cuvinte ale Mélisandei, anacruza la secțiunea următoare în *pianissimo*

[1] Motivul poate fi pus și în legătură cu temele „întunecate“, a subteranelor și a amenințării. De aceea el poate fi socotit și motiv al „presimțirilor amenințătoare“.

[2] În secțiunea precedentă frazele similare, care începeau cu „*Il faut...*“ și „*Il y a...*“ apăreau mai devreme, chiar în strofele de la începutul epodei.

Scanned with OKEN Scanner

dim. a orchestrei. Ele nu sînt atematice: declamația lui Pelléas cuprinde notele motivului Mélisandei: *mi-sol-mi-re*, apărut în același loc la secțiunea precedentă. Putem socoti așadar aceste ultime trei măsuri ale secțiunii a doua ca fiind analoage ultimelor trei măsuri ale primei secțiuni.

Între cele două secțiuni de 10 și 12 măsuri, amîndouă baruri cu ramificație, există o simetrie care de altfel urmează simetria textului literar și este întărită de similitudinea dinamică.

Și prin tempo-ul în care se desfășoară tema I în cele două secțiuni se formează o simetrie, dar inversă: prima secțiune începe *Assez animé* căruia în epodă îi succede *cedez un peu* (în partitură: *sans presser*), a doua secțiune începe *Modéré*, căruia îi succede *en animant peu à peu* iar apoi *Animé*. Aceasta deoarece între cele două secțiuni există și o similitudine inversă (prin recurență) care urmează celei psihologice: în prima secțiune, de la avînt la criză, în secțiunea doua de la criză la avînt. Cele două secțiuni pot fi interpretate și ca bi-tematice, iar epoda barului care ocupă cea de a doua secțiune poate fi interpretată și ca avînd forma de contrabar, formă inversă față de barul care alcătuiește epoda din prima secțiune. În această interpretare forma muzicală urmează textului literar:

Tempo; rallent ↑	*Secțiunea 1-a*	*Secțiunea 2-a*	↓ Tempo: accel.
	Th. I (Th. plecării) (7)	Th. I (Th. plecării) (9)	
	1 + 2 St (1 + 1)	1 + 2 St (1 + 1)	
	„*Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir.*“ } mf cresc (2 ×)	„*Il ne me reste rien si je m'en vois ainsi*“ } p	
	Ep(5) Bar (2 + 1) + 2	Ep (7) C-bar 3 + (2 + 2)	
	Text începînd în cele 2 St cu: „*Il faut...*“ „*Il y a...*“ } p cresc f	Text începînd în cele 2 PSt cu: „*Il faut...*“ „*Il faut..*“ } p cresc mf cresc f. più f	
	Th II(Th. Mélis.)(3) p	Th II(Th. Mélis.)(3) pauză, pp	

Totul arată că cele două secțiuni pot fi considerate echivalente, post-strofe ale contrabarului care alcătuiește o secțiune mai mare, pe care să o numim a așteptării. Urmează tabloul sinoptic (v.p. 180) al celor două post-strofe, în care am folosit exclusiv similitudinea directă, care mi se pare că prevalează.

Acum începe a doua mare diviziune, de 61 măsuri, a scenei a patra de la *Modéré* 6/4 cifra 38, pînă la *Modéré* 6/4, 6 diezi, cifra 44 (red.: p. 236, m. 6 — p. 245, m. 6 incl.). Ea cuprinde prima parte a dialogului celor doi îndrăgostiți și va duce la mărturisirea iubirii.

O primă temă, într-o frumoasă armonizare pornită de la acordul *Re bemol* cu nonă, corespunzînd cuvintelor „(*Viens i*)*-ci, ne reste pas au bord du claire de lune*“. Ea balansează timp de două măsuri între doimi și pătrimi și se continuă încă o măsură cu o mișcare de pătrimi care cuprinde o broderie de secunde (reducția nu e întru totul fidelă). Melodica ei nu e străină de tematica

1 PSt (10) { 1 + 2St(1 + 1) Mot. „plecării" 2 × („*Je ferais mieux de m'en aller...*")

Ep (8) { 1 St (2) { Ant(1) începe. mot. „plecării" răst. 2 ×
Cons(1) mot. „plecării" răst. frgm. (a) (= solit. + fîntîna) + th. Mélis. cp.

2 St (1) Ant. transpus + th. Mélis. cp.

Ep (5) { 1 St (1) mot. „plecării" cpct. var. = Cons. var.

2 St (1) mot. „plecării" răst. frgm. (a) } } cu începe. mot. „plecării" dir.

Ep (3) Acord(1) + Th. Mélis (2)

2 PSt (12) { 1 + 2St(1 + 1) Mot. „plecării" frgm. (a) 2×, a doua oară cu începutul la 1/2 ton mai sus

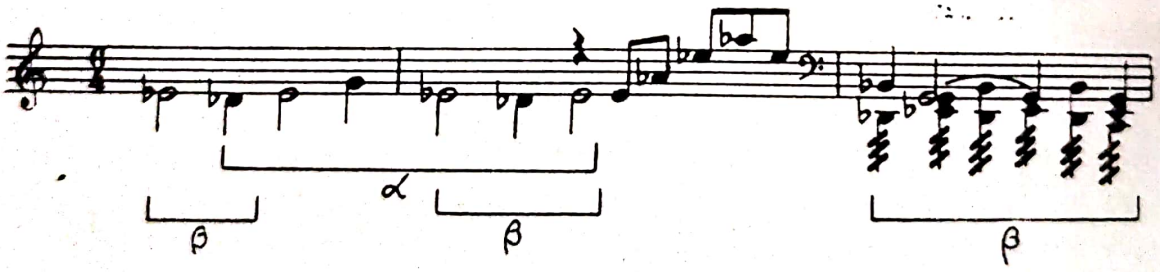
Ep (10) { 1 St (1) Mot. „plecării" frgm(a) 2 ×, a doua oară cu 1/2 ton mai sus

2 St (2 = 1 + 2/4) id., cu o continuare care anticipează ceea ce urmează

Ep (7) { 1 + 2 St (2 + 2) 2 × mot. „plecării" direct și declam. „*Il faut...*"

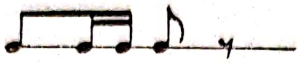
Ep (3) pauză, primele cuvinte Mélis. Th. Mélis în decl. Pelléas, anacruză la secț. urm. }

precedentă. În cuprinsul ei recunoaștem (α) o ușoară deformare a motivului Mélisandei apărut la sfîrșitul celor două post-strofe ale diviziunii precedente, (β) de două ori broderia de secunde (motivul solitudinii și antecedentul temei fîntînii), urmată de o a treia reluare în pătrimi în tactul al treilea (γ) fragmentul de 3 note al motivului plecării (= răsturnarea consecventului motivului fîntînii):



Tema „*ne reste pas*" revine, în alte trei tacte, un ton mai jos și apoi din nou în tonalitatea inițială, dar ușor trunchiată și cu o continuare amplificată cu o jumătate de măsură (= măsura de 3/4) a mișcării în pătrimi. După tonalitate această primă secțiune de 10 măsuri ar avea formă de lied, după ritmică și periodicitate formă de bar (3 + 3) + 4(= 3 + 3/4). În fiecare din cei trei termeni avem opoziția (2 + 1 măsuri) dintre mișcarea doimi-pătrimi și mișcarea regulată de pătrimi, prelungită în ultimul termen.

Şi o a doua subsecţiune, care începe la cifra 39, 6/4 (red. p. 238, m. 3) aduce la început o variantă ritmică a temei „*Ne reste pas*“, însoţită de ritmul lui Golaud şi apoi motivul lui Golaud în ritmul de dactili



care apare de trei ori, cu ultima notă din ce în ce mai prelungită.

Cînd apare a treia oară (măsura a treia a subsecţiunii) el intră în componenţa unei noi variante a temei de bază, pentru cuvintele: „*Pourquoi es-tu venue si tard?*“, ceea ce opune celor două tacte ale variantei ritmice a temei „*ne reste pas...*“ tactul cu noua sa variantă.

Explicaţia Mélisandei aduce, cum e şi normal, o nouă tematică: motivul lui Golaud, apoi „inelul lui Golaud“. Dar ca într-o curioasă osmoză motivul lui Golaud apare îndulcit, înrudit cu motivul „*ne reste pas*“ (cu care are comună broderia de secunde şi, acum, pornirea de la armonia de nonă, precum şi ritmica lentă doime-pătrime). Motivul lui Golaud apare şi ca o continuare a secvenţei pe broderia sau suspinul de secunde din tactul anterior cu care mai are comun şi ritmul de dactili din acompaniament. El nu este o „altă temă“, ci înlocuirea momentană, reprezentantul temei „*ne reste pas*“ şi a opozantei sale de o măsură, atenuate.

Şi motivul inelului lui Golaud apare îmblînzit prin armoniile pe care le capătă apropiat de farmecul temei Mélisandei. Simbolica sa este admirabilă — Mélisanda vorbeşte de rochia sa care „*s'est accrochée... elle est dechirée*“, dar muzica exprimă motivul mult mai profund al reţinerii. Motivul inelului apare de două ori, o dată într-o măsură, a doua oară într-o măsură şi jumătate. Aceasta din cauză că la a doua expunere se prelungeşte cu consecventul său repetat la transpunere, ceea ce dă un mic contrabar, 1/2 + (1/2 + 1/2) măsuri, urmat de o pauză de 1/2 măsură. Apare astfel o aritmie asemănătoare cu cea din cele două post-strofe ale secţiunii precedente, în special din cea de a doua (la cuvintele „*C'est comme si j'emporte un peu d'eau dans un sac de mouseline*“) în care de asemenea prelungirea se făcea pe 1/2 de măsură (măsura de 2/4) şi era însoţită de *crescendo*. Cele 4 măsuri pe care le analizăm (o măsură înainte de *Plus animé* continuînd cu cele 3 măsuri *Plus animé* pînă la *Un peu retenu*) pot fi socotite un contrabar cu a doua post-strofă prelungită, 1 + (1 + 1 1/2) + pauză (1/2).

În fine, la *Un peu retenu* (trei tacte înainte de cifra 40) este readus motivul „*ne reste pas*“ (apar pînă şi uşoarele ornamente ale clarinetelor şi flautelor, care îl însoţeau în prima secţiune) dar numai o măsură, cele două măsuri *a tempo (animé)* care urmează aduc o variantă a motivului inelului (de două ori). Cele trei măsuri fac un mic contrabar.

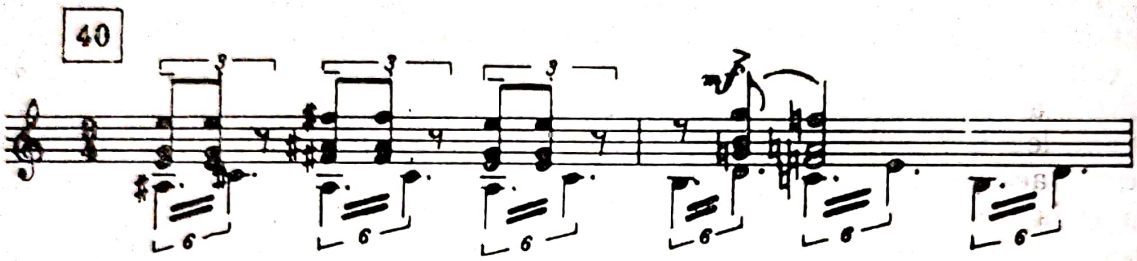
La o analiză mai superficială forma subsecţiunii analizate (de la cifra 39 pînă la 40, 10 măsuri) pare un contrabar cu prima post-strofă prelungită, 3 + (4 + 3). În realitate, al doilea termen al său înlocuieşte şi reprezintă materialul primului termen şi forma este mai degrabă un bar, (3 + 4) + 3. Acest bar are în acelaşi timp şi caracteristicile triadei (Teză, antiteză, sinteză), întrucît în primul său termen aduce un material, în al doilea îl înlocuieşte cu altul, iar în termenul final aduce material din ambele precedente. În cei

Scanned with OKEN Scanner

trei termeni ai barului, la două măsuri (sau una singură) se opun 1, 2 1/2 sau 2 măsuri, astfel încît avem (2 + 1), (1 + 2 1/2) + 1/2 măsură pauză, (1 + 2) măsuri.

Putem reține faptul că între această subsecțiune și subsecțiunea precedentă (între cifrele 38 și 39, 10 măsuri) există o similitudine: ambele au în esență același material, ambele sînt baruri, în toți termenii lor există o opoziție ritmică.

Subsecțiunea următoare (care începe la 3/4 *animez*, cifra 40) de 22 tacte (din care 13 în 3/4), are la început un caracter de dezvoltare. Este luat un fragment comun al motivului inelului (variantă) și al variantei motivului „*ne reste pas...*“ (așa cum apare la *plus animé*, a treia măsură după cifra 39), acum sub forma:



în care consecventul este o variantă și secvență melodică a antecedentului contrapunctat cu motivul inelului lui Golaud. La reluare apare o enormă dezvoltare în formă de bar, (2 + 2) + 2, a consecventului. Rezultă două strofe extrem de inegale, (1 + 1) și (1 + 6) măsuri, care sînt urmate de o epodă în formă de bar, (1 + 1) + 2, care în ultimele sale două măsuri aduce tema lui Pelléas.

Acum la *Modéré* 6/4, cifra 41, terțele motivului „*l'eau est claire*“ readuc amintirea întîlnirii de la fîntînă („*Nous sommes venus ici il y a bien longtemps... Je me rappelle...*“). E un scurt episod de trei măsuri, care scapă, cum e și firesc, formei muzicale. După care, la *Plus modéré* este reluată tema lui Pelléas, bar (2 + 2) + 2 măsuri, însoțită de contrapunctul expresiv al cornului și viorilor prime. Contrapunctul cornului aduce la începutul său fragmentul de trei note al motivului plecării (motivul fîntînii răsturnat) ceea ce echivalează cu o cvasi-repriză a motivului „*ne reste pas*“.

Cele 19 măsuri de 4/4 (cu o singură penultimă măsură excepțională de 2/4) care urmează la *animez peu à peu*, de la cifra 42, pînă la cifra 44, alcătuiesc două subdiviziuni clar delimitate, una de la 10 (pînă la *Plus lent*, cifra 43) alta de 9 măsuri.

Prima diviziune, care duce la mărturisirea de dragoste, are prin materialul tematic și formal multă asemănare cu cele două post-strofe ale contrabarului care alcătuiește prima secțiune a scenei (vezi cifra 36, *(Assez) animé* și 37, *Modéré)*. Ca și prima post-strofă citată, începe cu motivul plecării, acum într-o ușoară variantă ritmică:

Scanned with OKEN Scanner

Repetat de două ori, el formează cele două strofe, foarte scurte (1 + 1 măsuri) ale unui bar cu o mare epodă (opt măsuri) potențată. Primele două măsuri ale acestei epode, pe cuvintele Mélisandei: „*Mais non, mais non; je ne sais rien*“ formează doar un episod de 2 măsuri, întrucîtva frînînd succesiunea de strofe care așteaptă o rezolvare, dar cu cuvintele lui Pelléas reapare motivul plecării și procedeul potențării epodei. Avem o strofă de o măsură și o a doua strofă de o măsură jumătate, contrabar 1/2 + (1/2 + 1/2), apoi o strofă de 1/2 măsură și muzica se întrerupe: vocea lui Pelléas („*Je t'aime*“) răspunde în 1/2 măsură secundei suitoare *re—mi* cu care începe motivul plecării prin secunda coborîtoare *mi—re* și formează o a doua mică strofă de 1/2 măsură. Și acum, pe pauza de orchestră, în „liniștea nopții“, se aude mărturisirea Mélisandei și declamația lui Pelléas, în care recunoaștem o variantă a declamației de la sfîrșitul celei de a doua post-strofe a primei secțiuni (trei măsuri înainte de cifra 38) ea însăși o variantă a temei Mélisandei.

Diviziunea de nouă măsuri care urmează este un bar. Prima strofă aduce de două ori succesiunea a două acorduri de nonă în doimi pe o notă ținută (flageoletele viorilor, corni-violă)[1] apoi o pauză cu declamație. A doua strofă aduce aceeași succesiune de acorduri, cu o ușoară prelungire finală, dar transpuse la terța superioară, pe două note ținute, urmate de o pauză prelungită cu o 1/2 măsură. Cele două strofe ale epodei de cîte două pătrimi (a doua jumătate a măsurii rămase, și măsura de 2/4) sînt formate de o declamație a Mélisandei, care aduce două propoziții începînd cu „*Depuis...*“, în care la un salt de cvartă *fa diez—si*, se răspunde cu o cădere de cvartă *do diez—sol diez* însoțite de apogiaturile sau broderiile lor inferioare. Epoda epodei este ea însăși un mic bar, (3/8 + 3/8) + 1/4, alcătuind ultima măsură a secțiunii.

Dacă explicația formei acestei diviziuni de nouă măsuri este ușoară, explicarea locului pe care-l ocupă ea în formă generală este mult mai grea. Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil să facem acest lucru cu mijloacele formale obișnuite. Ea nu are comun cu diviziunea precedentă decît un număr aproape egal de măsuri și o vagă legătură, prin căderea de secundă a acordurilor-doimi care aduce răsturnarea secundei cu care începe motivul în pătrimi al plecării. În rest o liniște aproape imobilă răspunde agitației din diviziunea precedentă, în locul formei febrile a barului cu ramificație infinită a epodei apare un bar aproape perfect proporționat. În afară de aceasta, secțiunea apare ca terminată o dată cu sfîrșitul diviziunii precedente. care preia variat sfîrșitul celei de a doua post-strofe a primei secțiuni și care pare să cumuleze ambele post-strofe ale secțiunii.

Situația dramatică și sufletească deosebită este singura capabilă să ne lămurească această „abatere“, genială, de la formă. Mărturisirea Mélisandei cufundă pe cel îndrăgostit în uimire și extaz. Era nevoie ca locul neliniștii să-l ia calmul, era nevoie ca să succeadă contrarul primei diviziuni. În realitate cele două diviziuni sînt asemănătoare prin contrast, sînt și ele două post-strofe ale contrabarului care alcătuiește secțiunea a doua a scenei.

Dacă vom compara cele două secțiuni analizate pînă acum, scena așteptării și scena mărturisirii iubirii, vom fi uimiți de asemănarea lor. Amîndouă sînt contrabaruri cu post-strofe aproximativ egale, în măsura 4/4 (cu cîte

[1] „*On a brisé la glace avec des fers rougis!...*“

o singură excepție, prin apariția unei măsuri de 2/4). Post-strofele (cu excepția ultimei) sînt baruri cu epoda ramificată, bazate pe materialul furnizat de motivul plecării și terminînd cu tema Mélisandei sau o declamație derivată din ea. Odele, foarte mari, sînt amîndouă baruri cu repriză, în general în măsura de 6/4 dar folosind și alte măsuri 4/4 *alla breve* și 3/4, ceea ce face ca proporția de măsuri să nu fie elocventă, dar durata lor e aproape egală (aprox. 1 minut 20 secunde). Materialul lor tematic este înrudit, cuprinzînd motivele solitudinii și fîntînii, la care se adaugă în secțiunea a doua, după apariția Mélisandei, după cum e și normal, inflexiuni din tema Mélisandei. În ambele dezvoltări apare tema lui Pelléas. Expunerea sinoptică succesivă a celor două secțiuni ne va permite să facem o comparație și mai concretă :

Secțiunea I („Așteptarea")

50 de tacte

Od(28) 1St(15) (instr.) 1St(4) 1 + 3 = Bar notă ținută, mot. solit. și t. fîntînii
2St(5) 1 + (1 + 3 = Bar)id.
Ep(6) Bar(2 + 2) + 2 Note ținute și dezv mot. fîntînii

(6/4) 2St(7) 1St(2) Note ținute și decl.
2St(2) id. + Mot. preced. Bat(1/2 + 1/2) + 1
Ep(3) id. + dezv. temei fîntînii, Bar(2 × 1/2 + 2 × 1/2) + 1

Ep(6) Dezv.(3) Mot. Pelléas, Bar (1 + 1) + 1
Rp(3) Decl. pe notă ținută și mot. preced. (1) și dezv. lor, C-bar 1 + (1/2 + 1/2)

4/4 1PSt(10) 1 + 2St (1 + 1) Mot. plecării 2x
Ep(8) 1St(2) Ant(1) încep. mot. plecării răst. și dir. + Cons(1) mot. plecării (frgm) răsturnat (= mot. solitud. +mot. fîntînii) și Th, Mélis. cplt.
2St(1) numai ant, încep. mot. plecării răst. și dir. + th. Mélis.cplt
Ep(5) 1 + 2St(1 + 1) numai cons 2 × Mot. plecării (frgm) răst. cu o variantă
Ep(3) (1 + 2) Decl. + Tema Mélisandei

2PSt(12) 1 + 2St(1 + 1) Mot. plecării frgm. 2x
Ep(10) 1St(1) Mot. plecării frgm. (1/2 măs.) 2x
2St(2 = 1 + 2/4) id. a 2-a oară cu continuare
Ep(7) 1St(2) Mot. plecării și decl.
2St(2) id.
Ep(3) (2 + 1) Decl. (= Th. Mélis.) pe pauză, auftact

Secțiunea 2 („Mărturisirea iubirii")

61 tacte

6/4 Od(42) 1St(10) 1St(3) (2) Mot. „*ne reste pas*" (= mot. solitudinii, fîntînii și Mélis).
(1) Mișcare de pătrimi în bas, cu mot. solitud.
2St(3) (2 + 1)id.
Ep(4) 2 + (1 + 3/4), id.

2St(10) 1St(3) (2) Mot. „*ne reste pas*“ var. ritmică şi mot. Golaud pe ritmul Gol. apoi ritm dactili
(1) nouă var. „*ne reste pas*“ cu ritm dactili şi secvenţă

2St(4) Mot. lui Gol. cu dactili şi „inelul lui Gol.“
C-bar 1 + (1 + 1 1/2) şi pauză 1/2)

Ep(3) Mot. „*ne reste pas*“ şi „Inelul lui Gol.“ var. 2x, Sth a precedentelor, c-bar, 1 + (1 + 1)

3/4 Ep(22) Dezv(13) 3/4 1St(2) 1 + 1, Mot. şi consecv. său + cp. deriv. din „inelul lui Gol.“
2St(7) 1 + [(2 + 2) + 2] id.
Ep(4) (1 + 1) + 2 = Th. Pelléas
Episod(3) Amintire, mot. „L'eau est claire“
Rp(6) Bar(2 + 2) + 2 Mot. Pelléas cu cpct. derivat din mot „*ne reste pas*“

4/4 1PSt(10) 1 + 2St(1 + 1) Mot. plecării var. ritmic 2x

Ep(8) (2) Int. erv. Mélisandei: „*Mais non... je ne sais rien*“
1 + 2St(1 + 1 1/2) Mot. plecării, a 2x contrabar 1/2 + (1/2+1/2
Ep(3 1/2) 1 + 2St(1/2 + 1/2) Mot. plecării şi decl.
Ep(2 1/2) 1/2 + 2 = decl. pe th. Mélis.

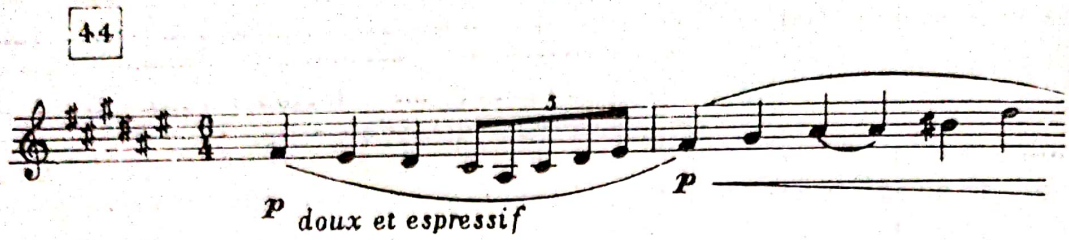
2PSt(9) 1St(3) Acorduri de nonă, notă ţinută, pauză („*On a brisé la glace...*“)
2St(3 1/2) id.
Ep(2 1/2) Bar cu epoda potenţată 1/2 + 2/4 + ((3/8 + 3/8) + 1/4)

Secţiunea care urmează — a treia secţiune a scenei — dominată de tema muzicală a „dragostei mărturisite“ este, după cum e şi firesc, mai amplă (62 măsuri). Partea care începe la *Modéré*, 6/4, 6 diezi (cifra 44: „*On dirait que ta voix...*“) şi sfîrşeşte cu o măsură înainte de *Retenu* („*... sur la terre une femme plus belle!...*“) a 5-a măsură după cifra 47, *Très animé*, 5 diezi, cantabilă, lirică, alcătuieşte o subdiviziune aparte, într-o formă oarecum încheiată. Ea este un lied care lasă totuşi posibilitatea unei continuări: Secţiunea principală are două părţi, două „teme“. Prima este alcătuită din tema „dragostei mărturisite“ şi continuarea sa, a doua, un episod de patru măsuri, este un recitativ acompaniat de motive legate de mersul pe secunde: motivul lui Golaud şi motivul care apare împreună cu cuvintele: „*Elle est plus fraiche et plus franche que l'eau*“. La repriza secţiunii principale nu va mai apare decît grupul principal de teme, prescurtat (tema „dragostei mărturisite“ şi continuarea sa în sincope) nu însă şi „tema a II-a“, care va apare, într-o variantă la începutul secţiunii următoare. În locul grupului secundar de teme, cu măsura de încheiere a reprizei grupului principal de teme, se deschide o nouă subdiviziune despre care vom vorbi mai tîrziu.

În ceea ce priveşte liedul care alcătuieşte prima subdiviziune: Grupul principal de teme („Tema I“) a secţiunii principale are formă de bar, (5 + 4)+6.

Scanned with OKEN Scanner

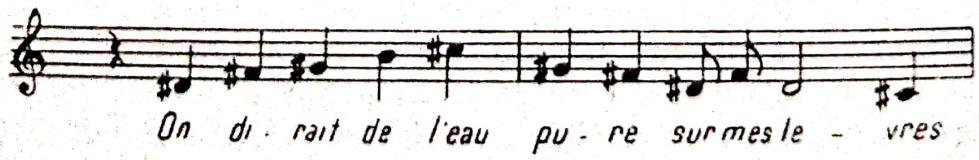
Cele două strofe aduc melodia cantabilă cu trepte descendente şi cvintele „dragostei mărturisite“ şi continuarea ei, o răsturnare variată :



după care se reia forma directă, melodia cu trepte descendente şi cvintolete, ceea ce dă o formă de lied, 1 + 1 + 1 măsuri.

Prima strofă încheie pe acordul *Do diez* cu nonă cu ascensiunea tritonică *do diez, re diez, sol diez* care, patru măsuri mai devreme, încheiase secţiunea precedentă şi un recitativ. Strofa a doua, mai scurtă cu o măsură, încheie pe acordul *Fa diez* cu nonă cu un recitativ în măsura 3/4, care prin optimile sale pregăteşte acompaniamentul sincopat al epodei. Epoda de şase măsuri, 2 + 2+ + 2, aduce în cele două subsecţiuni iniţiale ale sale o melodie cantabilă însoţită de un acompaniament în sincope, apoi în ultima sa subsecţiune de două măsuri un balans de două acorduri cu o mişcare în bas, cunoscută dintr-o scenă precedentă, pe care cornii execută de trei ori o figură de trei note dintre care două, *si—do diez*, rămîn aceleaşi, iar o a treia urcă diatonic : *fa diez, sol diez, la*; apoi acestea se opresc 1/2 de măsură, lăsînd vocea lui Pelléas să-şi continue declamaţia care, după ascensiunea concomitentă cu cea a melodiei cornilor, recade. Forma acestei epode este greu de determinat. Prin mişcarea ritmică ea ar fi un bar, (2 + 2) + 2 măsuri, dar prin armonia care, în primele două măsuri, pendulează de două ori între acordurile *Fa diez* cu nonă şi *Sol* cu nonă, apoi stagnează în celelalte două subsecţiuni de cîte două măsuri mai întîi pe acordul *La* cu nonă fără şi apoi cu fundamentală, apoi *Si* cu nonă, forma acestei epode ar fi un contrabar, 2 + (2 + 2).

Cu răspunsul Mélisandei : („*Non, je ne mens jamais, je ne mens qu'à ton frère...*“) începe grupul secundar al secţiunii principale, alcătuit în esenţă din două motive pe baza mişcării de secundă, amîndouă acompaniate de o cădere cromatică. Primul motiv este cel al lui Golaud şi corespunde cuvintelor citate, al doilea motiv ilustrează cuvintele lui Pelléas („*ta voix, plus fraiche... que l'eau*“), o mişcare uniformă în triole-optimi aducînd o broderie de secunde şi motivul răsturnat al fîntînii. Apoi mişcarea triolelor se întăreşte şi se transformă în mişcare de şaisprezecimi şi cu aceasta începe, la cifra 46, secţiunea mediană, de 14 măsuri. Ea are două subsecţiuni de cîte şase măsuri şi o culminaţie de două măsuri. Prima subsecţiune a secţiunii mediane, un bar, (2+2)+2, aduce în prima strofă o melodie cantabilă pentatonică :



Scanned with OKEN Scanner

apoi, în a doua strofă transpoziția ei cu 1/2 ton mai sus, iar în epoda sa, la orchestră, de două ori o frîntură a frazei cantabile din prima secțiune. Motivul de trei note de la începutul temei Mélisandei, care apăruse la oboi ca un contrapunct episodic în epoda primei subsecțiuni, devine motivul predominant al celei de a doua subsecțiuni. Deși materialul muzical al celor două subsecțiuni nu este același, între ele există mari asemănări: ambele au formă de bar, (2 + 2) + 2, ambele sînt pentatonice, cu o melodie vocală franc pentatonică în cele două strofe ale ambelor baruri. (Pentatonica e părăsită în epoda de două măsuri a celei de a doua subsecțiuni, unde este înlocuită cu gama prin ton.) Cele două subsecțiuni pot fi socotite așadar două strofe egale ale secțiunii mediane. Culminația de două măsuri, pe armonie *Sol-si* micșorat cu septimă, e mai degrabă în măsura de 3/2.

Repriza acțiunii principale (la *Très animé*, 5 diezi. cifra 47) aduce doar primele trei măsuri (lied 1 + 1 + 1) ale strofelor, tema „dragostei mărturisite" care apoi se pierde în mișcarea de acorduri sincopate din epodă.

Căderea de terță *fa diez—re* (a) de pe ultimul cuvînt al lui Pelléas: „... *une femme si belle!*" este reluată și completată, devenind (b) motivul Mélisandei (1/2 măs.) exprimînd tristețea ei. Urmează (c) un recitativ derivat din motivul Mélisandei (2 1/2 măsuri = 3 1/2 + 2/4) declamație pe pauză și un singur acord staccat al coardelor, derivat din armonia care însoțea tema Mélisandei, precedînd (d) o frază cantabilă în *pianissimo* a coardelor care dublează un timp la unison vocea și note ținute la corni (2 măsuri = 1 + 3/4), după care, timp de două măsuri reapare în *pp* (e) tema de mai mult timp, neauzită „*ne reste pas*", pe cuvintele lui Pelléas: „*Nous sommes déjà dans l'ombre* etc.". Apoi se desfășoară un avînt al lui Pelléas: „*Viens dans la lumière*", pe un fragment al temei sale (f), o dezvoltare în secvență ascendentă *crescendo*, bar (1 + 1) + 1 + 3/4 ale măsurii de 9/4 încheiat cu (g) un motiv format dintr-o cădere cantabilă de șase sunete consecutive (restul de 6/4 din măsura 9/4). Răspunsul Mélisandei: „*Non, non, restons ici...*" (h) încheie această diviziune și o delimitează de cea care urmează. Aceasta parcurge un drum invers primei, începînd cu culminația și apoi avîntul lui Pelléas și sfîrșind cu tristețea Mélisandei. Formal muzica parcurge această revenire. Culminația (g) cu care termina diviziunea anterioară deschide noua diviziune, de astă dată corespunzînd cuvintelor de asigurare blîndă și precauției pline de presentimente ale Mélisandei: „*Je suis plus près de toi dans l'obscurité*". Căderea cantabilă de șase sunete apare de astă dată *p*, *très doux*, dar de altfel transpusă melodic aidoma la secunda superioară. Urmează (f) o dezvoltare a precedentei, un *crescendo* corespunzînd unui nou avînt al lui Pelléas (*„Où sont tes yeux?"* etc.) dar acum pe tema cantabilă, un bar foarte frumos în care strofa a doua reia prima strofă elidată de o 1/2 măsură a începutului ei, (2 + 1) + 1. În culminația acestui *crescendo* apare de două ori un motiv (e) de 1/2 măsură, pe cuvintele contrariate ale lui Pelléas: „*Tu ne songes pas à moi en ce moment*". Fără să fie o variantă a motivului „*ne reste pas*" (e) din diviziunea precedentă, el are comun cu el faptul că e o mișcare de acorduri și contrastează cu acela prin nuanță (acolo el apărea de două ori *pp* cu *crescendo*, acum el apare de două ori în *forte* cu *crescendo*). Măsura de declamație care urmează este o prelungire a motivului (e), întrucît reia note ale acordurilor sale precum și mișcarea melodică *fa diez—si—la diez (= si bemol)* caracteristică.

Scanned with OKEN Scanner

Recurența continuă mai departe cu: (d) o frază cantabilă extatică în *piano* a coardelor la care se aliază apoi în unison și vocea și o notă ținută a cornului (1 1/2 măsuri); (c) un recitativ pe acorduri *pizz.* ale coardelor care pregătește armonia ce va însoți motivul Mélisandei, două măsuri, 1/2 +1+1/2; (b) motivul Mélisandei, 1/2 măsură; (a) recitativul Mélisandei „*je suis triste*" (corespunzînd cuvintelor lui Pelléas: „*femme plus belle*" de la începutul secțiunii) cu căderea de terță derivată din motivul Mélisandei.

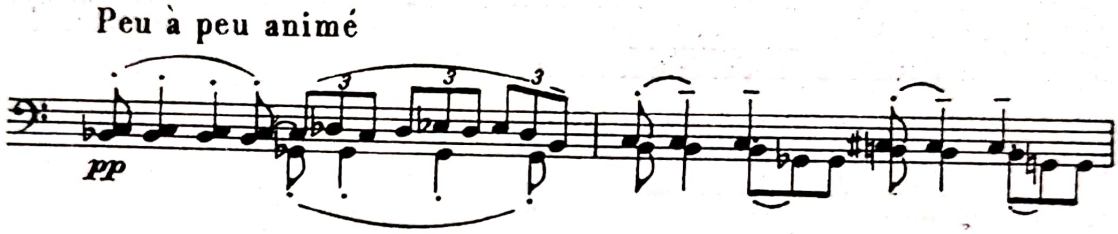
Vedem că forma acestei secțiuni de o importanță capitală exprimă cu o deosebită subtilitate situația dramatică și starea sufletească a celor doi îndrăgostiți. Urmărirea fidelă a situației nu se face prin părăsirea formei. Forma riguroasă și în același timp liberă capătă astfel un farmec nespus. Unei diviziuni mai ample, care corespunde elanului liric al lui Pelléas, îi urmează două diviziuni mai mici al căror arc începe și sfîrșește cu presentimentele triste ale Mélisandei. Tradus în limbajul tehnic, avem un contrabar cu o odă (în formă de lied) și două post-strofe, a doua post-strofă fiind recurența primei:

Od(43) SP(19) Th. I(15) 1St(5) Lied(3) Tema „dragostei mărturisite"
încheiere și recitativ (2)
2St(4) Lied(3) Tema „dragostei mărturisite"
Recitativ(1 = 3/4) optimi pregătind ritmul sincopat
Ep(6) Bar(2 + 2) + 2 sau c-bar 2 + (2 + 2) Melod. cant. pe sincope (2 × 2) apoi ascens. la corn și declam.
Th. II(4) 1Str(2) Mot. lui Gol. (= secundă), cădere crom. în bas, recit.
2Str(2) recit. secunde și th. fîntînii, 1/2 + Bar (1/2 + 1/2) +1/2 pe cădere crom. bas
SM(14) 1Str(6) Bar(2 + 2) + 2 Melod. cant. pentaton. la voce în cele 2 strofe
(16-mi) 2Str(6) Bar(2 + 2) + 2 pe dezv. mot. Mélis. Melod. cant. pentaton. la voce în cele 2 strofe
Culminație (2x quasi 3/2) pe *Sol-si* micșorat cu septimă
SPRp(4) Lied(3) Tema „dragostei mărturisite"
(numai Th.I) Analog epodei (1) acorduri sincope
1PSt(12) a(1) Decl. Pelléas „*femme plus belle!*" cu cădere terță, frgm. al mot. Mélis.
b(1/2) Mot. Mélisandei
c(2 1/2) decl. pe pauză și acord coarde, derivat din armonia mot. Mélis.
d(2) Frază cantabilă a corzilor apoi cu un unison al vocii și notă ținută la corn
e(2) Mot. „*ne reste pas*" pp cresc(2x) pe cuvintele exprimînd contrarierea (Pelléas)
f(3 + 3/4) Dezv. cresc. exprimînd avîntul lui Pelléas.
Bar(1 + 1) + 1 + 3/4
g(6/4 rămas din 9/4) Mot. de 6 note desc., var. th. dragostei, forte
(1)Măsură delimitativă Mélis. „*Non, non, restons i-(ci*")
2PSt(12) g(1)Mot. de 6 note desc. var. th. dragostei, piano
f(6) Dezv. cresc = avîntul lui Pelléas (pe th. dragostei) Bar(2+1)+1
e(2)Mot. „*Tu ne songes pas*" (var. „*ne reste pas*") forte cresc(2x) pe cuvinte exprimînd contrarierea lui Pelléas și recit. derivat
d(1 1/2) Frază cantabilă a coardelor, apoi unison al vocii și notă ținută la corn
c(2 = 1/2 + (1 + 1/2) decl. pe pauză și acorduri coarde, pregătind armonia mot. Mélis.
b(1/2) Mot. Mélisandei
a(1) Decl. Mélisandei „*...je suis triste*" cu cădere de terță, frgm. al mot. Mélis.

Scanned with OKEN Scanner

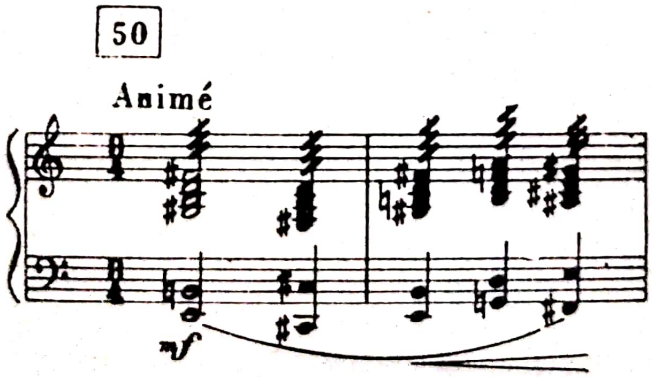
Cu zgomotele de închidere a porţilor, redate prin secundele cu apogiaturi ale başilor şi fagoturilor, *Même mouvement (sombre et inquiet)* începe o nouă secţiune. Dacă secţiunea precedentă era amplă, această secţiune precipită acţiunea şi e mult mai scurtă (47 de măsuri, dintre care cele mai multe, 3/4 în mişcare animată).

Secţiunea începe cu un episod de nouă măsuri 6/4, al închiderii porţilor. În primele trei măsuri se aud de două ori zgomotele închiderii, a doua oară cu valori mai scurte, dar repetînd aceleaşi sunete. La *peu à peu animé* urmează un bar de şase măsuri, (2 + 2) + 2, ale cărui strofe reiau în antecedent „tema a II-a" a secţiunii precedente, mişcarea de secunde şi motivul fîntînii în trioleoptimi, precedate şi însoţite de sincope, iar în consecvent aduc o dezvoltare care foloseşte fragmentul „motivul fîntînii",



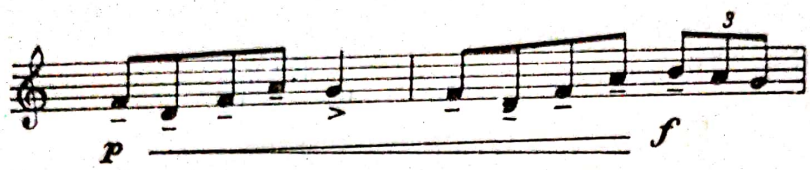
dezvoltare care este continuată şi în epodă. Prin revenirea acestei teme, care forma un episod şi în secţiunea precedentă, cele două secţiuni atît de diferite capătă un element comun.

La 3/4, *Animé*, cifra 30, începe un contrabar de 38 de măsuri. Oda (12 măsuri) expune mai întîi în două măsuri tema „paşii lui Golaud", acum într-o nouă armonizare de acorduri de none paralele:



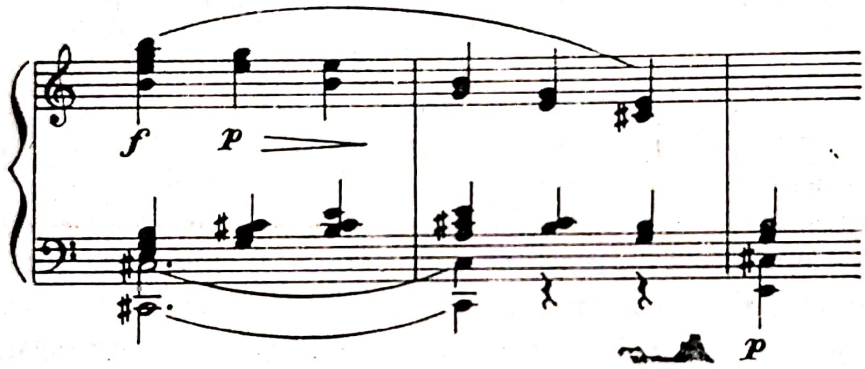
Urmează o dezvoltare de şase măsuri, în formă de bar, care în strofe prelucrează, antecedentul, combinat cu ritmul lui Golaud, în epodă consecventul

motivului. În ultimele patru măsuri, grupate cîte 2—2, apare din nou de patru ori același motiv, în optimi, la corni și violoncele:



Atît prin noua sa formulă, cît și prin acompaniament, el devine amenințător și degajă o atmosferă terifiantă, anunțînd pericolul morții. Dar el este o variație de caracter a motivului „pașii lui Golaud", și ultimele patru măsuri, care îl conțin, pot fi socotite o repriză în cadrul formei de lied (2 + 6 + 4) care alcătuiește oda.

Urmează o subsecțiune de 12 măsuri, în formă de bar, (4 + 4) + 4, întreruptă de o măsură cu un *crescendo* urmat de o pauză în măsura 2/4. Barul aduce în cele două strofe ale sale un nou motiv:



ormat din căderea pe notele acordului minor, în timp ce basul menține sexta adăugată. Motivul ar putea fi numit al extazului, al situației fără scăpare — îl caracterizează foarte bine cuvintele lui Pelléas cu care apare: „*Ce n'est plus nous qui le voulons!... Tout est perdu, tout est sauvé!*" Epoda aduce de patru ori în optimi o variantă simplificată a motivului dragostei. Tactul care produce întreruperea aduce o secvență de acorduri de nonă rezolvate pe acorduri de septimă, variantă a ascensiunii din epoda secțiunii mediane a odei.

A doua subsecțiune, tot de 12 măsuri, nu e deosebită de prima prin material, ci prin formă: un contrabar, 6 + (3 + 3) măsuri, în care oda aduce la începutul ei același motiv „*Tout est perdu, tout est sauvé*", de astă dată pe un acord stagnant, iar în post-strofele sale de cîte trei măsuri motivul dragostei — acum întreg — în prima post-strofă precedat de un auftact, în a doua post-strofă urmat de o prelungire. (Pe strofele propriu-zise, la voce, fraza: „*Ah, qu'il fait beau dans les ténèbres*".)

Cu toate deosebirile dintre ultimele două secțiuni analizate, una a dragostei, alta a spaimei — ele sînt antitetice — între ele există și anumite ase-

mănări sau analogii : Amîndouă utilizează în episod aceeaşi temă, amîndouă sînt contrabaruri, post-strofele sînt egale şi sînt despărţite prin măsuri delimitative. Mai jos schema ultimei secţiuni :

Episod(9) (3) Închiderea porţilor, 2 str 1 1/2 + 1 1/2
(6) Bar (2 + 2) + 2 aducînd în strofe Th. II a odei secţiunii precedente.
C-bar(38) Od(12) SP(Exp) (2) Mot. „paşii lui Golaud"
SM(Dezv) (6) 1 + 2St(2 + 2) dezv. antec. + ritmul lui Gol.
Ep(2) dezv. consecventului
SPRp(4) (2 + 2) Tema morţii (= „paşii lui Gol". în optimi) de 4 ori
1PSt(12) 1St(4) Mot. „*Tout est perdu...*"
2St(4) id. un ton mai sus
Ep(4) Tema dragostei în optimi, de 4x
Tacte delimitative(2) (= 1 cu ascens, din Cp SM a Odei + 2/4 Pauză)
2PSt(12) Od(6) C-bar 2 + (2 + 2), în odă. Mot. „*Tout est perdu...*"
1PSt(3) (1) Auftact
(2) Tema dragostei „*Ah, qu'il fait beau dans les ténèbres*"
2PSt(3) (2) Tema dragostei
(1) Prelungire

Secţiunea finală a scenei aduce o nouă variantă interesantă a unei forme foarte cunoscute, forme de bar cu repriză. Cele 115 măsuri se împart astfel : (24 + 26) + 65. Dintre cele 65 de tacte ale epodei, 21 alcătuiesc dezvoltarea, 44 repriza. Cu excepţia dezvoltării, fiecare din cei trei termeni aduc cîte 2 „teme" (grupe de teme). Partea interesantă a construcţiei este aceasta : în strofe, ordinea grupelor de teme este I, II, în repriză ordinea este inversată (II, I). Cele două teme ale grupului I de teme (tema morţii şi tema „*Tout est perdu*") se disociază în repriză, tema „*Tout est perdu*" (= tema extazului) se asociază temei dragostei (grupului II) lăsînd pentru grupul I singură tema morţii. Toate tactele secţiunii sînt în 3/4, cu două excepţii unde apar tacte de 2/4. Cu excepţia celei de-a doua măsuri de 2/4 toate măsurile se grupează cîte două, aşa încît în realitate secţiunea are 57 1/2 tacte. Forma secţiunii poate fi înţeleasă foarte uşor printr-o simplă comparare a partiturii cu schema de mai jos :

1St(24) Th. I(12) α) (6) Lied(2 + 2 + 2) Tema morţii
β) (6) 1St(2) Mot. „*Tout est perdu...*" „pe acord *Fa diez-Si* cu nonă"
2St(2) id. şi Tema morţii(anteced.) pe g.p. ton cu acord *Si* cu cvintă micş.
Ep(2) Tema morţii, cons.
Th. II(12) SP(4) Th. dragostei(2) id.[1] şi hemiolă(2)
SM(4) Th. dragostei, dezv. antec. Bar(1 + 1) + 2, poda g.p. ton
SPRp(4) Th. dragostei, C-bar 2 + (1 + 1), post-strofele numai antec.

[1] Variantă interesantă a temei dragostei, identică cu forma elidată de la (f) din 2PSt a secţiunei a doua.

Scanned with OKEN Scanner

2St(26) Th. I(10) 1St(4) Ant(2) Tema morţii
Cons(2) Mişcare crom. şi ritmul lui Golaud
2St(4) (2 + 2) Th. morţii şi Mişcare crom. + ritmul lui Gol.
Ep(2) Th. morţii şi Mot. fîntînii în gama p. ton
Th.II(16) 1Str(8) Od(4) 1Str(2) Mişcare crom. pătrimi pe mişc. crom. a basului
2Str(2) Mişcare în pătrimi pe bas stagnant
1 + 2PSt(2 + 2) Th. dragostei + Ritm. Gol. şi cădere terţă pe Th. dragostei în bas
2Str(8) Od(4) 1Str(2) Mişcare crom. pătrimi pe mişcare crom. în bas
2Str(2) Ritmul lui Gol. pe mişc. crom. în bas
1PSt(2) Ritmul lui Gol. (2x) şi cădere terţă pe mişcare crom.
2PSt(2) id., un ton mai sus
Ep(65) Dezv.(21) 1St(4) Ant(2) Mot. crom. ascendent(2x)
Cons(2) Cădere de terţă pe pedală *Fa diez*
2St(10) Ant(6) Mot. crom. asc. Bar cu ramificaţie
1 + 1 + ((1 + 1) + 2)
Cons(4) Ascens. de secundă şi variantă, pe note ţinute *fa diez-re*(2x)
Ep(7) 1Str(2) (2/4 + 1) Mot. dragostei, var. ritmică
2Str(5) 2/4(+ 2 + 2) Mot. dragostei, var. ritmică
Rp(44) Th. II(16) SP(2) Mot. dragostei
(şi I β) SM(8) Mot.„*Tout est perdu*“ (= Th. extazului) cp. Th. dragostei, Th. Mélisandei 2 × 2 + 2 × 2
SPRp(6) Th. dragostei compl. Lied (2 + 2 + 2)
Th. I(28) I Parte(12) Tremolo şi tema lui Golaud. Bar(4 + 4)+4
(numai α) II Parte(16) 1St(4) Th. morţii 2x, (2 + 2)
2St(4) Th. morţii(canon, hemiole) x, (2+ 2)
Ep(8) Ant(4) Th. morţii(2) şi var(= mot. ameninţării(2) pe bas crom. ascend.
Cons(4) Mot. ameninţării(= var. th. morţii) dir. şi răst. (2 + 2) pe cad. plagală

Dacă ţinem seama că grupul principal de teme aduce materialul secţiunii penultime (închiderea porţilor) iar grupul secundar îşi ia tema sa („dragostea mărturisită“) din secţiunea antepenultimă, putem considera această secţiune ca o sinteză a celor două secţiuni precedente. Cele două secţiuni precedente sînt antitetice, dar în acelaşi timp au şi analogii şi puncte comune, astfel încît se poate spune că ultimele 3 secţiuni alcătuiesc o formă bar-triadă 1St (= Teză) — 2St (= Antiteză) — Epodă (= Sinteză). Ne aducem aminte că primele două secţiuni ale scenei erau asemănătoare aşa încît am putea considera întreaga scenă a 4-a ca bar cu epodă potenţată, în care:

1St = Secţiunea I („Aşteptarea“). Contrabar
2St = Secţiunea 2 („Mărturisirea iubirii“) Contrabar
Ep = 1St(= Th) = Secţiunea 3-a, (Scena de dragoste) Contrabar
2St(= Ath) = Secţiunea 4-a, (Închiderea porţilor) Contrabar
Ep(= Sth) = Secţiunea 5-a, (Golaud), Bar cu repriză

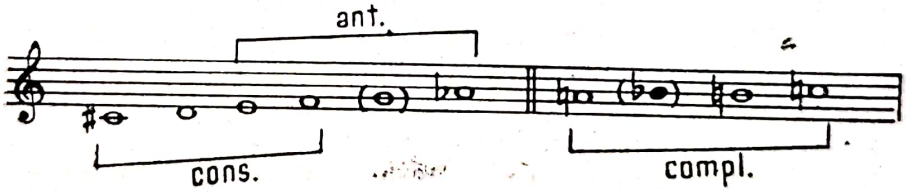
Scanned with OKEN Scanner

În analiza sa la Pelléas, Maurice Emmanuel face, cu privire la actul V în ansamblu, următoarea observație: „*On pouvait craindre qu'après avoir nuancé tant de scènes et s'être prodigué en démarches si diverses, le musicien ne trouvat plus, pour faire suite au précédent tableau, des accents neufs. L'accumulation aussi des motifs conducteurs, des rappels de tout ordre était à redouter. Claude Debussy s'est joué de ces périls: dans ce dernier acte il s'est renouvelé; il n'a point donné la satieté des thèmes qui, par la logique et la nécessité, devaient revivre encore. Même il a trouvé moyen de simplifier sa manière: d'égaler, pour ainsi dire, la naïveté d'âme de la pauvre Mélisande et de mettre en sa bouche quelques-unes des plus douces inflexions que jamais ait murmurées*".

Această remarcă profundă se aplică și formelor: formele actului V nu sînt altele (nici nu ar putea să fie). Dar, așa cum muzica actului V reușește acest miracol, să depășească actele precedente, formele actului V reușesc la rîndul lor să fie încă și mai suple, și mai ingenioase decît cele ale actelor precedente. Extrema subtilitate a legăturilor tematice și a construcțiilor, flexibilitatea mijloacelor și legăturilor muzicale la distanțe apreciabile, fac destul de dificilă analiza acestei muzici, atît de naturale.

Ne mărginim să încheiem studiul nostru cu analiza primei perioade, care cuprinde 63 de măsuri de la începutul actului V. Perioada începe cu un refren (Rf) de opt măsuri în care putem distinge două elemente:

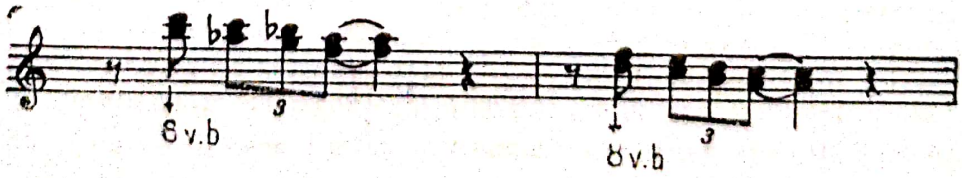
1. O temă (α) derivată din tema Mélisandei, pe care analiza lui M. Emmanuel ne dă sugestia să o denumim „*Mélisande mourante*". Antecedentul temei este construit pe tetracordul (incomplet) din spațiul unei cvarte micșorate, consecventul pe transpunerea aceluiași (acum complet, două note fiind comune cu ale primului tetracord). Între cele două extreme rămîne un spațiu complimentar (compl.) liber:



Ea exprimă, după cuvintele lui Arkel pe care apare ultima dată, către sfîrșitul actului, „*la tristesse de tout ce que l'on voit*".

Tema are două măsuri și apare de două ori. A doua oară e însoțită de o frumoasă frîntură de psalmodie dureroasă în doimi pe notele care umplu spațiul complimentar.

2. Un mic refren de triole-optimi (rf, β) care nu este altceva decît o dublă cădere paralelă de patru terțe consecutive, a cărei primă terță este coborîtă la octava gravă:



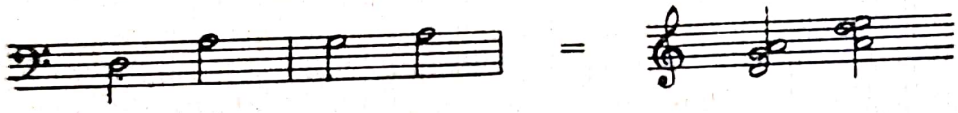
În a treia măsură apar ambele căderi într-un spațiu mai restrîns, după care urmează pe a patra măsură o prelungire a ultimei terțe, astfel încît cele patru măsuri dau o formă de bar, (1 + 1) + 2, pe care l-am putea denumi bar-triadă, epoda fiind o sinteză a celor două strofe.

Micul refren în triole-optimi este susținut de o dublă succesiune a două acorduri în note întregi, *Si bemol* cu septimă (în răsturnarea a doua) — *Sol* cu nonă și undecimă, ceea ce dă o altă diviziune, strofică (2 + 2) celor patru măsuri.

Cele opt măsuri ale marelui refren (Rf) au așadar o formă de bar, (2 + 2)+ + 4, în care epoda poate fi socotită la rîndul ei fie un bar, fie strofică.

Cu măsura a noua începe o secțiune de șase măsuri, care cuprinde două elemente: 1) motivul „*Mélisande mourante*“, (două măsuri), însoțit de un nou element ritmic, sincopat, pe o variantă a psalmodiei (acum pe întregul cromatic al complimentarului), așadar din nou variat elementul α al marelui refren și 2) o succesiune de acorduri pe dublul balans al acordului *la* cu cvintă și cvartă și acordului *Re* major respectiv *Sol* și *re* (fără terță) suprapuse patru măsuri împărțite în două strofe a cîte două măsuri. În a patra măsură (a doua măsură a strofei a doua, mișcarea se oprește pe acordul inițial, dar harpa, pe un ritm care menține mișcarea sincopată continuă, și rezolvă *mi*-ul pe *fa diez*, făcînd ca cele două acorduri *la* cu cvartă și cvintă și *Re* major să coexiste.

Această succesiune de acorduri (a) readuce atmosfera începutului operei, atît datorită mișcării de cvarte-cvinte în doimi, cît și prin acordurile de cvartă și cvintă reunite, care întrunesc notele temei inițiale „Timpurile de demult“.



Succesiunea (a) de acorduri este ritmată (troheic) de către coarde, harpa completează contratimpii, astfel rezultînd echivalentul ritmului sincopat din măsurile precedente, care continuă să apară la un instrument sau altul de-a lungul întregii secțiuni de șase măsuri și a primelor patru măsuri din secțiunea următoare.

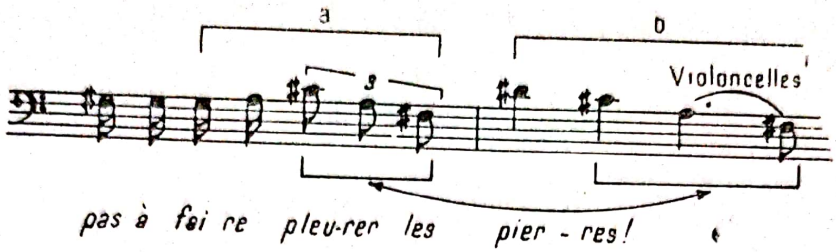
Această secțiune aduce și ea la început tema „*Mélisande mourante*“ (de astă dată *pizz.* la bas!) însoțită de plîngerea în doimi a secundei *la—si bemol* care, pe ritmul sincopat, va însoți și primele două măsuri ale declamației medicului, patru măsuri, contrabar 2+(1+1). Dar după ce sincopele încetează declamația medicului continuă pe pauze și acorduri *Si bemol* V—I, *sol*, *Fa* V—I, șase măsuri care înlocuiesc elementul *a* din strofa precedentă.

Pentru a însoți declamația lui Arkel apare din nou secțiunea refrenului (Rf) de la începutul actului, dar numai șapte măsuri. Acum strofa a doua este trunchiată, astfel că rămîn numai trei măsuri care alcătuiesc un lied (1 +1+1). În ceea ce privește refrenul de triole, acesta dispare, lăsînd numai acordurile însoțitoare să reprezinte elementul rf β, ceea ce face ca forma acestei reapariții a Rf să fie mai degrabă un contra-bar, 3 + (2 + 2) măsuri.

Măsura care precede declamația lui Golaud și muzica însoțind declamația însăși formează un bar de 10 = (4 + 4) + 2 măsuri. Fiecare din cele două strofe expune două teme: I, Tema lui Golaud, II Tema Mélisandei. În prima strofă tema lui Golaud apare într-o armonie „dură“, pe acorduri mărite apar-

Scanned with OKEN Scanner

ținînd gamelor prin ton. Declamația însăși este derivată și ea din cele două teme. Sumbrul „*J'ai tué sans raison*" reia ritmul și secunda motivului lui Golaud, pateticul „*Est-ce que ce n'est pas à faire pleurer les pierres!...*"



readuce tema Mélisandei (a) urmată acum pînă și de varianta (b) a candidei ei continuări din scena I a actului I (violoncelele în continuarea vocii!).

Caracteristica barului despre care vorbim este aceea că strofa a doua aduce înfruntarea în ordine inversă a celor două teme. Temei Mélisandei la vioara I îi urmează o cădere cromatică, *crescendo*, a bașilor, pe ritmul lui Golaud.

Pentru declamația medicului (*„Attention! je crois qu'elle s'éveille"*) reapare micul refren în triole, două strofe (1 + 2 măsuri), a doua cu o măsură de prelungire.

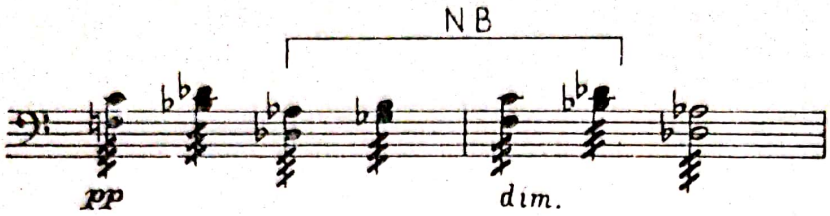
Cuvintele Mélisandei „*Ouvrez la fenêtre*" deschid ultima secțiune, de 19 măsuri, a perioadei. Ea este un contrabar. Oda sa aduce, în două strofe, a cîte două măsuri, de două ori micul refren, transpus la semitonul superior (însoțită de transpunerea identică a succesiunii celor două acorduri) însă într-o formă ritmică nouă, în sincope-pătrimi (rf α), ceea ce îl apropie de tema primă (*„Mélisande mourante"* = Rf = α) a refrenului.

O interesantă formulă au post-strofele contrabarului: grupul lor este încadrat de două rame de cîte două măsuri, rama anterioară (Ra) și rama posterioară (Rz) în care, într-un recitativ pe acorduri ținute sau pauze, la întrebările lui Arkel (*„Veux-tu ... Mélisande"* *„Comment te trouves-tu, Mélisande"*) Mélisande dă răspunsuri monosilabice (*„Non, non"* *„Bien, bien"*), aproape toate pe timpi slabi.

Post-strofele sînt precedate de o deviză de două măsuri, care, literar, prelungește al doilea răspuns, „*Non-non*" al Mélisandei, dar care muzical, formează epoda celor două strofe precedente refrenului. Forma β a micului refren apare pe o cădere pe gama prin ton. A doua măsură este transpoziția la terța superioară atît a motivului (acum prescurtat) cît și a acordului de septimă (nonă) care îl însoțește. După cum vom vedea, sub această formă motivul pregătește întregul material al celor două post-strofe.

Post-strofele însăși, 5+4 măsuri, încep cu cîte o întrebare: „*Est-ce que l'air ... n'est pas trop froid ...?*" „*Est-ce le soleil qui se couche?*" Muzical, în fiecare din ele avem o opoziție între micul refren și motive cu mișcări de pătrimi pe tremolo. În prima post-strofă refrenul rf apare în aceeași intonație mai întîi în forma sa α, (adică în pătrimi), apoi în forma β (adică în triole-optimi), cîte o măsură, după care mișcarea de pătrimi tremolo aduce de două ori, cu o măsură prelungire, consecventul temei „*Mélisande mourante*" (în *Re bemol*

major). In a doua post-strofă, în primele două măsuri rămîne numai *rf* β (triolele-optimi), de cîte două ori pe două acorduri de nonă, însoțite de astă dată de o dublă ascensiune de pătrimi, pe gama prin ton (răsturnare a formei lui rf din deviză), care poate fi considerată și ca rezultînd din ascensiunea (NB) obținută prin repetarea consecventului temei „*Mélisande mourante*" în prima post-strofă :



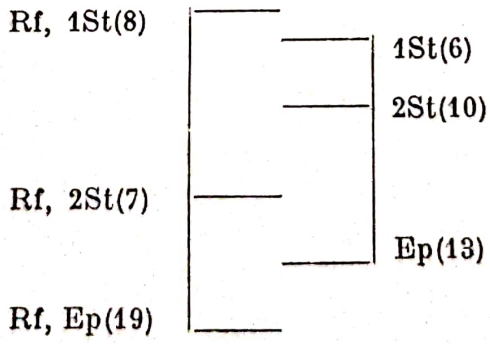
Aceasta îndreptățește aducerea ei singură în ultimele două măsuri ale celei de a doua post-strofă, acum într-o mișcare continuă, ca reprezentantă a temei „*Mélisande mourante*".

Perioada oferă exemplul de o mare frumusețe a unei îmbrățișări de forme. Secțiunile de 8, 7 și 19 măsuri ale refrenului (Rf), la măsurile 1, 25 și 45 ale perioadei, pot fi socotite ca alcătuind un bar pe motivele : Rf α, rf β și rf α :

Rf, 1St(8) Rf α și rf β, Bar(2 + 2) + 4
Rf, 2St(7) Rf α și rf β, C-bar 3 + (2 + 2)
Rf, Ep(19) rf α și β, Rf α, c-bar cu îmbrățișare:
4 + Ra(2 + 2) + (5 + 4) + Rz(2)

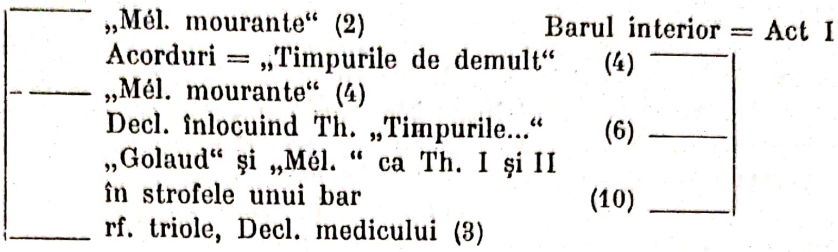
Secțiunile de 6, 10 și 13 măsuri, de la măsurile 9, 15 și 32 ale perioadei pot de asemenea fi socotite ca alcătuind un bar aparte, pe motivul „*Mélisande mourante*" = Rf α, acorduri cu doimi în mișcări de cvarte și cvinte (=Timpurile de demult"), motivul „Golaud", tema Mélisandei și, la sfîrșit, rf β. Fiecare secțiune a acestui bar are cîte doi termeni, primul termen al epodei e un bar cu strofele avînd două teme.

Putem să ne închipuim grafic îmbrățișarea celor două forme în felul următor:

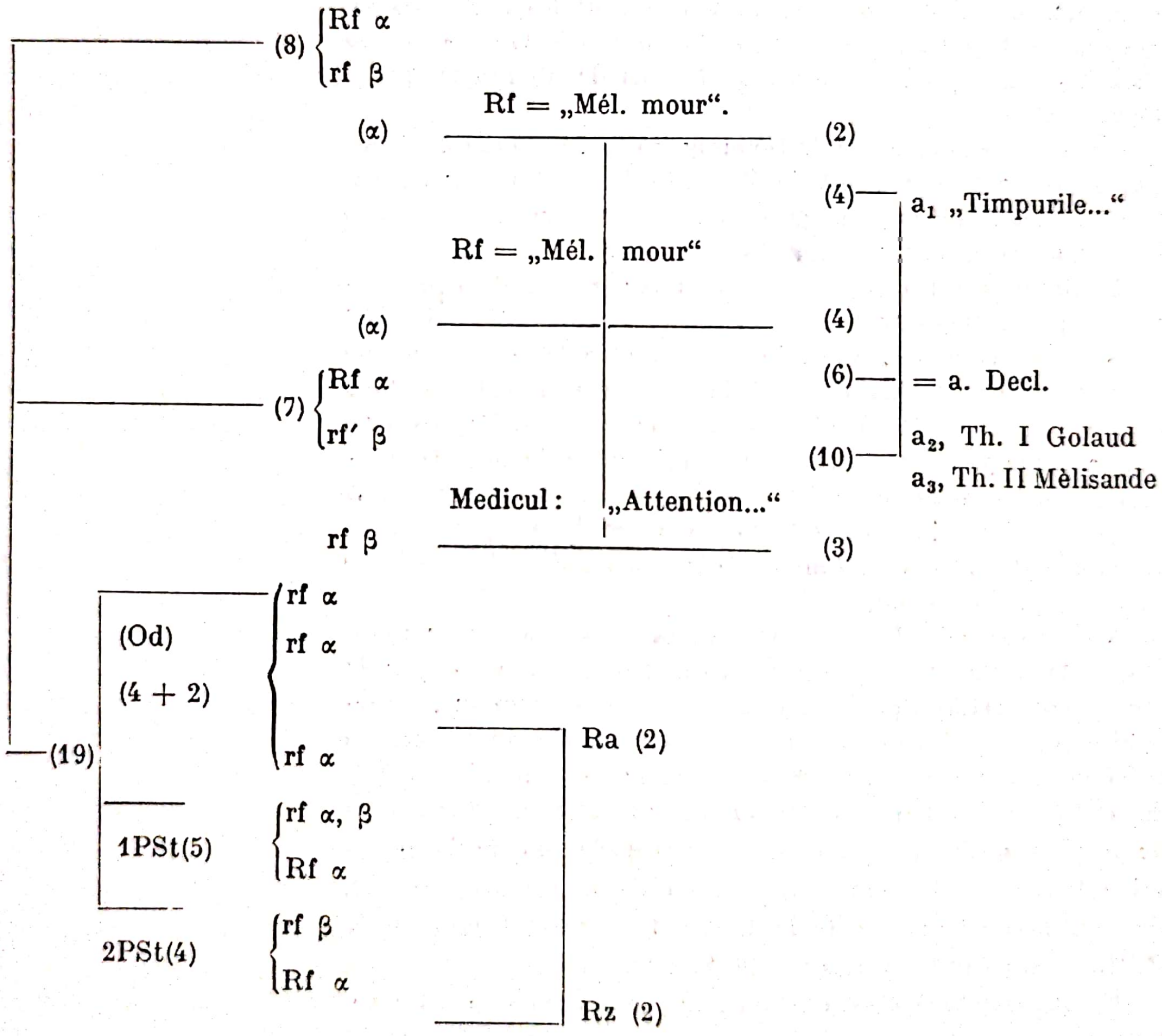


Dar cu aceasta nu se încheie totul. Cel de al doilea bar de (6 + 10) + 13 măsuri deasemenea rezultă dintr-o îmbrățișare. Am văzut că fiecare secțiune a barului are cîte doi termeni, unul preluat de la secțiunile refrenului, altul

amintind de primele trei teme ale actului I : „Timpurile de demult“ „Golaud“ şi „Mélisanda“. Astfel avem o nouă îmbrăţişare şi readucere clară a actului I în barul interior :



Graficul formelor îmbrăţişate ale perioadei ar arăta astfel :



* (N.A.) : Chiar dacă analiza noastră nu cuprinde întreaga lucrare, credem că ea este suficientă pentru a demonstra prezenţa formelor în *Pelléas*. Urmărirea studiului de faţă a cerut desigur, din partea cititorului, un efort susţinut, o atentă lectură în permanentă confruntare cu partitura. Sîntem încredinţaţi însă că o asemenea lectură duce la o mai largă înţelegere a formelor muzicale şi, prin aceasta, a muzicii.

Le problème de la forme musicale chez Debussy est encore de nos jours un des moins étudiés. Longtemps, dans l'exégèse de la musique de Debussy, on a insisté sur l'explication de sa poétique, d'un charme si captivant, de sorte qu'elle attirait toute l'attention, ainsi que sur son langage musical si inédit. En ce qui se rapporte à la forme musicale, il semblait généralement admis que Debussy, en proie du besoin de noter des „impressions", aurait négligé toute préoccupation de proportion, de construction, etc. En vérité, sa musique contredisait les règles académiques de l'époque, quant à la forme musicale — mais cela voulait - il dire qu-elles contredisait les lois de n'importe quelle forme?

Est-ce que la musique de Debussy était - elle coupable de ne pas se soumettre à ce lit de Procuste des règles d'école, qui ne correspondaient pas aux grandes lois de la musique — c'est à dire, en essence, aux grandes lois de la vie?

Le premier qui a attiré l'attention sur le soin et la minutie avec laquelle Debussy ciselait sa forme musicale et établissait ses proportions fut Ch. Koechlin (l'importance de ce remarquable précurseur se révèle aujourd'hui de plus en plus évidente) dans sa courte mais pénétrante biographie sur Debussy. Depuis lors, il ne manque pas pour la musique symphonique de Debussy certaines référances sur cette ligne, parmi lesquelles nous citerions les plus récentes, les observations frayantes de perspectives de Ansermet (dans : *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, p. 445—450).

Si l'existence des formes musicales dans les oeuvres symphoniques de Debussy est aujourd'hui reconnue, il n'en est pas de même pour sa musique dramatique. Dans ce domaine, l'unanimité presque des commentateurs se contente de mettre en relief la correspondance entre la parole et la musique, le fait que la musique suit chaque détail du discours et le rapprochement de la déclamation musicale du langage parlé, ou qu'ils poursuivent des motifs conducteurs (léitmotive). Un seul auteur, Decsey, essaie l'analyse de la forme d'un court fragment de *Pelléas*, basé sur les principes de A. Lorenz.

Si l'analyse de Decsey n'est pas, du point de vue de la forme, trop convaincante, les principes sur lesquels elle se base sont justes et la référence à Lorenz ne survient pas par hasard. Quelque chose de semblable s'etait passé avec la musique de Wagner. Longtemps a été mis en évidence exclusive le rôle (pas essentiel du point de vue formel) du motif conducteur,

Scanned with OKEN Scanner

et Wagner fût declaré un icônoclaste des formes, jusqu'à ce que l'analyse ingénieuse de Lorenz ait réussi à élucider le problème de la forme musicale chez R. Wagner.

D'autre part, on ne peut dénier une certaine influence (d'essence et pas épigonique) de Wagner sur Debussy. Après avoir connu en profondeur les drames wagnériens, Debussy a eu une réaction anti-wagnérienne et il a souligné avec justesse ce qui le séparait de son prédecesseur. Mais il a retenu l'enseignement profond de Wagner, à savoir les principes qui lui permettait de continuer une certaine tradition et d'être en même temps personnel et innovateur.

L'étude présente se propose de prouver l'existence, dans Pelléas, des formes musicales.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

P. P. Gogan

ENESCU ȘI ACADEMIA
DOCUMENTE INEDITE

Dar George Enescu a fost un mare cărturar. Şi nu numai pentru ţara şi epoca lui. Căutările viitoare vor da la iveală aspecte noi ale personalităţii marelui artist român.

Cartea de Aur a Academiei va pomeni peste veacuri pe cel care, timp de patru decenii, a fost membru al acestui înalt for de cultură.

GEORGE ENESCU — ÎN TEMPLUL CUGETĂRII ŞI AL ÎNŢELEPCIUNII

„Meritele sale sînt aşa de înalte încît trebuiesc coronate de Academia Română"

PETRU PONI

Pe stil vechi era ziua de 26 mai 1916 cînd un Colegiu extraordinar de cărturari români semnau un act de semnificaţie istorică — „... *ÎN TEMPLUL CUGETĂRII ŞI AL ÎNŢELEPCIUNII, SOLEMN PĂŞEŞTE EUTERPE, MUZA MÎNDRĂ ŞI BINEFĂCĂTOARE*". Slovele acestea erau rostite de Enescu însuşi în anul 1933. Atunci cînd îşi rostea tradiţionalul „Discurs de recepţie" la Academia Română. Sub bătrîna Cupolă George Enescu intrase însă în anul 1916.

Actul fusese semnat de învăţaţi cu renume mondial: Grigore Antipa, Victor Babeş, Constantin Giurescu, Ştefan Hepites, Constantin Istrati, Gheorghe Marinescu, Ludovic Mrazec, Vasile Pîrvan, Petru Poni, Nicolae Teclu, Alexandru Xenopol.

„Pînă ce această instituţiune se va completa spre a putea introduce în sînul său, ca membri activi, persoanele care strălucesc pe terenul artelor frumoase — glăsuieşte fila îngălbenită de jumătate de veac — *avem onoarea a vă propune ca domnul George Enescu să fie ales membru de onoare al Academiei noastre*, tot aşa după cum a fost marele nostru artist Grigorescu în specialitatea sa".

Canoanele înscrise în statutele de la 1879 ale Academiei se opuneau alegerii celor de pe tărîmul artelor frumoase ca membri activi ai Academiei. Geniile se impun însă, forţînd zăvoarele ruginite. În Templul din Grădina lui Academos avea să-şi ocupe locul de onoare fiinţa poporului însuşi turnată în nepieritoare rapsodii.

„George Enescu — consemnează actul — este negreşit cunoscut de toţi Domniile voastre; cu toţii ştim că el *este un muzician desăvîrşit şi un compozitor de mare talent.* Fără teamă putem afirma — notează mai departe documentul vremii — că, pînă acum, ţara noastră nu a produs, nici pe departe, un asemenea talent în arta interpretării muzicale, cît şi în aceea a compoziţiunii".

Scanned with OKEN Scanner

Învățații români recunoșteau în George Enescu un muzician desăvîrșit. „*Meritele sale sînt așa de înalte* — subliniau ei — *încît trebuiesc coronate de Academia Română*". La 35 de ani. Și consacrarea academică venea tîrziu. Doar de la tribuna ei se spunea atunci de către președintele Academiei — marele învățat Petru Poni — că „*George Enescu este gloria muzicală a neamului românesc*".

În răspunsul la discursul de recepție rostit de George Enescu în 1933, Gheorghe Tițeica va spune că alegerea celui care întruchipa gloria muzicală a neamului românesc ca membru activ al Academiei avea pentru instituție o semnificație deosebită. „Academia — spunea Secretarul general al Academiei Române — își lărgește prin această alegere cadrul activității sale luminoase, restrîns pînă acum la literatură, la istorie și la științele teoretice și aplicate. *Arta capătă prin dumneata, stimate coleg, drept de cetățenie în cetatea culturii românești*". Și aceste cuvinte erau rostite de marele om de știință abia în anul 1933. După ce George Enescu fusese ales *membru activ* al Academiei (în 1932). Pragul *Cetății, Enescu îl trecuse însă în 1916. Pe cînd fusese ales ca membru de onoare.* Dreptul de cetățenie în Sanctuarul Culturii, muzica îl căpătase deci cu 17 ani mai devreme. Dar melodia populară pătrunsese încă de mult, de la sfîrșitul veacului trecut.

ACADEMIA ROMÂNĂ CORONA ATUNCI GLORIA CÎNTĂRII ROMÂNEȘTI MILENARE

„Creația enesciană era strălucirea; cea populară — materia care strălucea".

Documentele arată că muzica își ocupase locul ce-l merita în Academia Română cu multe decenii în urmă. Încă de pe vremea în care Alecsandri era președintele secției literare a Academiei.

La 13 martie 1884 „Comisiunea aleasă de domniile voastre s-a întrunit în ședință la locuința unuia dintre membrii săi (membrii comisiei fiind V. Alecsandri, I. Ghica și T. Maiorescu n.n.) unde a cercetat toate lucrările trimise (la concursul publicat de academie pentru adunarea cîntecelor populare n.n.) și a avut prilejul a asculta o mare parte din ele cîntate la clavir și din gură".

Și au trecut atunci, prin fața celor trei înaintași întru cultură ai lui Enescu 1137 de creații din „comorile trecutului nostru". O dată cu undele melodiilor vibrase întreaga istorie a unui popor.

Vibrase în „*Ariile naționale poporale vechi*, culese din gura poporului nostru de prin diferite părți ale țării" de sublocotenentul de dorobanți Alecsandru Stoenescu din R. Sărat, în *Horile și jocurile și în cîntecile tradiționale de nuntă* culese de Teodor Oprescu — profesor de muzică la Liceul „Matei Basarab" — în doinile, idilele, baladele, pastoralele și romanțele culese de Dl. Vulpianu, în cele trimise de învățătorul Teodor Petrișor de pe meleagurile hunedorene, sub motto-ul: „Cîntă așa precum vorbești—frumos!". Și profesorul de muzică Teodor Oprescu își chibzuise culegerea ca o continuare a altor

Scanned with OKEN Scanner

culegeri — înmănunchiate mai de mult de J. A. Wachmann, Eduard Wachmann, Alexandru Berdescu, Caliopi Zografos, Teodor Oprescu.

Cele 1137 de creaţii — care veneau să se adauge celor ce se aflau pe masa profesorului de la „Matei Basarab" — erau mărturia unei creaţii de masă. Pentru George Enescu ea a fost nu numai izvor. I-a fost temelie.

Deci în 1916 îşi făcea intrarea în Academia Română gloria unor tradiţii vechi româneşti. Vechi de cînd lumea. George Enescu apărea, pe o altă treaptă a dezvoltării culturii româneşti, ca un sol înaintat al artei adusă din tată-n fiu de rapsozi populari, ca bătrînul lăutar Barbu, legendarul Barbu Lăutaru.

După cum prea bine se ştie, Enescu s-a anunţat încă de mic ca o mare speranţă a muzicii româneşti.

„La vîrsta de 4 ani — stă scris într-o *notă biografică autografă inedită* — George reclamă o violină, cîntînd din memorie, sub pretext că *muzica nu trebuie citită, ci cîntată*. La 5 ani, după sfatul maestrului Caudella din Iaşi — îşi continuă el amintirile — învaţă notaţia muzicală şi primeşte un pian, după ce începe imediat să compuie diferite piese mici. La 7 ani, tot după îndemnul maestrului Caudella, pleacă la Viena unde intră la Conservator. Acolo studiază violina cu Bachrich şi cu Iosef Hellmesberger junior, iar armonia, contrapunctul şi compoziţia cu Robert Fuchs.

„La 11 ani — mărturiseşte el la persoana a III-a corpului învăţaţilor români, pentru că nota biografică era prezentată Academiei Române — iese din conservator cu distincţia supremă « Gesellschafts — medalie ». Tatăl său, nevrînd să facă din el un copil minune, cu toate articolele măgulitoare din presa vieneză, îl trimite la 13 ani la Paris, unde urmează la Conservator cursul de violină al lui Marsick, iar acel de compoziţie al lui Massenet, preluat mai tîrziu de Gabriel Fauré, iar în particular lucrează cu marele pedagog Gédalge care a fost pentru el ca un al doilea tată. La 18 ani iese din conservator cu premiul I de violină, iar la compoziţie, nefiind francez, n-a putut concura pentru premiul de Roma, singurul premiu de compoziţie de pe atunci. Încă de pe băncile şcoalei prezintă o lucrare orchestrală importantă, scrisă la 15. 1/2 , *Poème roumain*, maestrului Colonne, care în 1898 o înscrie în programele sale. După acest eveniment *Poème roumain* e executată la Bucureşti /.../ De la 18 ani — precizează Enescu — a şi-nceput turneurile sale de violonist şi de dirijor *al propriilor sale compoziţii*."

Din cei 18 ani, cîţi îi avea pe cînd uluia pe maestrul Colonne cu prima sa creaţie, 11 îi trăise la Viena şi la Paris. Şi cu toate acestea creaţia sa se chema „*Poema Română*". Cei 7 ani de copilărie în Moldova, în atmosfera vestitului Nae Chioru, şi a maestrului Caudella, au dat copilului minune o structură românească.

Darul său extraordinar către artă aparţinea naturii sale biologice, dar arta pe care o exprima era profund românească. Învăţătura şi-a făcut-o în mijlocul unor realităţi străine, dar creaţia — întreaga sa creaţie izvorăşte din realităţi româneşti.

În legătură cu aceasta şi tot cu prilejul recepţiei la Academia Română, Gheorghe Ţiţeica i se adresa: „Epoca în care s-au revărsat, stimate coleg, fîntînile bogate ale darului dumnezeiesc cu care ai fost înzestrat, a fost fără îndoială o epocă de închegare a neamului nostru. Se terminase cu bine Războiul pentru independenţă. Toate împrejurările, ţi-au fost favorabile. *Te-ai*

Scanned with OKEN Scanner

născut într-o atmosferă românească simplă și curată, în mijlocul unei naturi plăcute, dintr-o familie de oameni harnici și iubitori de muzică. /.../ *Înclinarea dumitale timpurie spre muzică își are astfel explicare naturală: e o moștenire de preț trecută din tată în fiu.*"

Și ca un veritabil critic de artă, Gheorghe Țițeica demonstra că personalitatea și opera enesciană apăreau, pe planul artei muzicale, ca o expresie profundă a epocii românești dintre cele două veacuri.

„În anul 1890 — istorisea marele om de știință — apare în *Convorbiri literare* vestita poezie a lui Coșbuc, *Nunta Zamfirii*. Parcă întreg poporul românesc de pretutindeni era chemat (din fundul lumii, mai din sus) și din zori și din apus (la o *adevărată Horă a Unirii*. (...) În anul 1893 apare volumul *Balade și Idile*, iar în anul 1899 volumul *Fire de tort*. (...)... două evenimente de cea mai mare însemnătate: întîi apariția revistei *Sămănătorul* în anul 1900, la început sub conducerea lui Vlahuță și Coșbuc, iar de la 1903 sub conducerea mai energică și mai accentuat națională a domnului Nicolae Iorga; apoi apariția în 1906, cu un răsunet deosebit în literatura noastră, a poeziilor colegului nostru, domnul Octavian Goga. (...) E epoca de înfrățire a tuturor românilor ... prin cultură — consolidarea națiunii noastre."

.....

„Nu împliniseși încă 17 ani — își amintea în liniștea solemnă a plenului academic Gheorghe Țițeica — cînd, în primăvara anului 1898, ți s-a cîntat pentru întîia oară Poema Română.(...) Eram la Paris cînd s-a cîntat ... la concertele Colonne. (...). *Aveam fericirea să ascult o bucată simfonică compusă de un român* (...) *o integrare de sentimente specific românești*. (...) Poema română — sublinia marele matematician — redă, sub formă muzicală, mai caldă și mai adînc atingătoare, aceleași aspirații de înfrățire națională pe care le-a dat literatura în epoca dinainte de războiul mondial".

Enescu era, ca și Brâncuși, ca și Arghezi, expresia marii ridicări populare pe o nouă treaptă în făurirea culturii. Geniile culturii românești din această epocă reprezentau sinteza superioară a unei culturi ce venea din timpuri ale căror începuturi nici azi nu le cunoaștem bine. În opera lui George Enescu de la început de veac, ca și în întreaga operă a culturii române se pot citi toate însușirile, toate aspirațiile și toate frămîntările poporului român din epocă. Sufletul lui era suflet venit prin veacuri, suind ori coborînd, dar venind neîntrerupt. „Sufletul dumitale — îi vorbea marele său contemporan — a rămas prieten cu pămîntul strămoșesc, a păstrat legătură strînsă cu natura în mijlocul căreia te-ai născut și în care au trăit, cu bucurii și cu necazuri, părinții dumitale, bunicii, străbunicii și tot neamul din care faci parte". Gheorghe Țițeica își amintea de părintele Hodoroabă care i-a închinat maestrului o broșurică și în care scria că bătrînul Enescu aducea dese ori în bătătura lui pe vestitul lăutar Nae Chioru din Dorohoi. Și lăutarii au jucat un rol deosebit în viața poporului nostru. Ei au fost păstrători și transmițători de nepieritoare comori artistice.

Scanned with OKEN Scanner

CĂRTURARII ROMÂNI ÎNCORONAU LA 1916 UN ARTIST CĂRTURAR

„Adevăratul om superior extinde bunele deprinderi ale specialităţii sale şi în alte ocupaţii serioase ale vieţii"

GHEORGHE ŢIŢEICA

George Enescu va pune piciorul în Academia Română cam în acelaşi timp cu savantul de faimă mondială — inginerul Gogu Constantinescu. Şi, poate, neîntîmplător. După cum neîntîmplător autorii scrisorii de la 26 mai 1916 erau mari învăţaţi în ştiinţele naturii şi societăţii. Răspunsul la Discursul de recepţie era încredinţat de Academie lui Gheorghe Ţiţeica. În acea împrejurare observa Gheorghe Ţiţeica că „nu se poate compune muzică fără exactitate şi preciziune şi în ton şi în măsură. Iar *adevăratul om superior extinde bunele deprinderi ale specialităţii sale şi în alte ocupaţii serioase ale vieţii*". Iar Gogu Constantinescu : „S-ar putea zice că arta nu are cu nimic să se amestece în chestiuni de maşini şi de perforatoare de spart stîncile. Dar acest lucru nu este adevărat, pentru că mai toată activitatea mea a fost începută şi accelerată de pasiunea pentru frumos. Problema acordurilor muzicale m-a interesat de tînăr. (...) M-a făcut să mă gîndesc că sunetele în muzică reprezintă pur şi simplu reducţiuni ale numerelor întregi. (...) M-am gîndit că o transmisie să poată funcţiona în mod raţional, ar trebui oarecum să se conforme nu numai legilor mecanice de fizică, dar chiar şi legilor estetice. (...) Legea armoniei în muzică aplicată la chestiunile mecanice va putea să ne conducă pe un drum foarte original (...) Se pare că şi Aristotel avea o concepţie analoagă — că lucrurile se întîmplă în univers după forme perfecte şi după legi armonice".

Bogdan Petriceicu Haşdeu adusese în discuţia corpului academic ideea — ciudată în raport cu marea lui personalitate — că în Academie n-are ce căuta, alături de ştiinţă, arta : sculptura, pictura, muzica etc. În acelaşi timp însă ea îşi ocupa locul său de onoare. O reprezentase, printre primii *Nicolae Grigorescu*.

Trecerea pragului Academic de către George Enescu prilejuia reflecţii profunde asupra relaţiei ştiinţă-artă, asupra relaţiei mai generale, ştiinţă-umanism.

Se cugeta atunci că artiştii sînt la locul lor nu numai alături de poeţi, care fac să vibreze gama întreagă a simţămintelor omeneşti, şi de istorici, patronaţi şi ei de o muză ca şi artele, dar apropierea lor de ştiinţă este o mare binefacere pentru omenire. „La urma urmei — se întreba semnificativ Gheorghe Ţiţeica — se mărgineşte oare arta la lumea tainică a simţirii, iar ştiinţa numai la cercetarea pe cale strict logică a naturii? (...) Logica îşi are, fără îndoială rolul ei de căpetenie în ştiinţă, dar fără o vibrare a simţirii, fără un fior adînc, nu se poate face ştiinţă, cum nu se poate face artă. Cine n-a simţit frumuseţea plină de farmec a unei construcţii ştiinţifice şi structura ei impunătoare, nu ştie ce e, în esenţa ei, ştiinţa. De asemenea — observa marele umanist român — nu e o operă de artă în care cunoscătorul să nu desluşească un fir logic, pe care se înşiră, ca şi nişte mărgele de mare preţ, frumuseţile şi podoabele artei. În academia noastră — conchidea el — toate disciplinele culturii omeneşti se apropie, se îmbină şi se completează şi formează un tot adevărat armonic, o

Scanned with OKEN Scanner

adevărată armonie superioară a culturii românești". *Primirea lui George Enescu printre învățații români avea deci o semnificație istorică în evoluția culturii națiunii române.*

George Enescu era însă deopotrivă artist și cărturar prin vocație. Precum oamenii de geniu, George Enescu a fost un clasic al culturii. Istoria l-a așezat nu numai printre marii interpreți, dar și printre marii compozitorii ai lumii.

Conștient de valorile sale, George Enescu a suferit atunci cînd lumea punea pe interpret înaintea compozitorului. Pentru că, după cum se știe, George Enescu era socotit mai ales un „virtuoz" și nu ceea ce era în primul rînd — un compozitor genial.

Printre relativ-puținii care au subliniat valoarea compozitorului a fost Academia Română.

Cu 20 de ani înainte de reprezentarea operei Oedip, de la pupitrul aulei Academiei Române se spunea că „... țara noastră nu a produs, nici pe departe, un asemenea talent atît în arta interpretării muzicale cît și în aceea a compoziținnii".

Cînd, în 1932, devenise, prin moartea lui Iacob Negruzzi, liber un fotoliu de membru activ al Academiei, în aulă se cuvînta din nou, de data aceasta de către Mihail Sadoveanu despre „neîntrecutul său geniu", despre „respectul și admirația noastră și a străinătății", despre valorificarea „în fața lumii întregi" a darurilor „artistice cu care Dumnezeu a hărăzit neamul românesc". Iar cu un an mai tîrziu, sub aceeași cupolă i se spunea, cu prilejul Discursului de recepție, de către Gheorghe Țițeica „Cîntăreț din patru strune ești, *astăzi cunoscut și recunoscut în toată lumea drept cel mai mare violonist.* (...) *Lucru rar.* Ești nu numai « Virtuoz » ... dar ești , în același timp, și un minunat conducător de orchestră. *Lucru și mai rar.* De la început ai fost și executant și compozitor. În viața de muncă extraordinară pe care ai dus-o din copilărie și pînă astăzi, *cele două personalități întrunite în ființa dumitale — cea de executare și cea de creație — și-au ținut cumpăna fericită una alteia.* (...) Ai atins toate genurile de compoziție înaltă și *ești socotit printre cei mai mari compozitori ai lumii*".

Și un *Oedip* — etern în cetatea lui și aiurea — putea fi creat numai de cel care a cercetat și a pătruns în intimitatea ei cultura umanității ca fenomen general și cultura neamului său ca fenomen particular — pe ambele în legătura lor firească și necesară. „Încă din cea mai îndepărtată antichitate — spunea el la Academia Română în 1933 — poezia și muzica, cuvîntul și tonul au mers mînă'n mînă, adesea contopindu-se. Cuvîntul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizîndu-le în chip plastic. Grație cuvîntului gîndirea se poate formula. Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. *Din îmbinarea cuvîntului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare*".

Precum omul de știință asupra microscopului — tot astfel George Enescu s-a aplecat o viață întreagă asupra cuvîntului și asupra tonului. Un sfert de veac a stat aplecat pentru *Oedip* asupra hîrtiei cu portative. Și dacă e adevărat ce s-a spus, cum că arta e o știință despre om, atunci creatorul operei *Oedip* e un mare om de știință.

După alegerea sa ca membru activ al Academiei Române, George Enescu a participat la activitatea științifică a acestei instituții. Cel mai scurt discurs de recepție din cîte s-au rostit la Academie a fost al lui George Enescu și a

Scanned with OKEN Scanner

fost, în același timp, unul din cele mai luminate în legătură cu evoluția spirituală a poporului român.

Într-o vreme în care se emiteau suficiente judecăți nedrepte la adresa Junimii înființate în epoca lui Alexandru Ioan I de către Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu, Petre Carp, Vasile Pogor și Theodor Rosetti, George Enescu rostea la Academia Română cuvinte memorabile.

În urmă cu aproape trei sferturi de veac — spunea el atunci — „în mijlocul unui haos de scrieri cu stil și ortografii bizare", *Junimea — Cămin al cugetării* trecea totul „prin focul unei critici aspre dar totdeauna drepte" consacrînd lucrările de valoare, dar ridiculizînd public și eliminînd definitiv lucrările slabe. „Aceasta a avut ca rezultat — constata George Enescu — o regenerare a literaturii noastre și în deosebi a limbii noastre, care a ieșit de aici simplificată, limpezită — instrument mlădios în mîna scriitorului. În revista Junimii « Convorbiri literare » s-au dat lupte crîncene în contra a tot ce era mediocru, pretențios și absurd ; din « Convorbiri literare » atîți tineri și-au luat avîntul spre glorie".

În acel discurs memorabil a spus Enescu că *muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însușirile psihice ale omului, ale popoarelor*. Prin ea, sufletul blajin și visător al românului a devenit cunoscut lumii făcînd pe străini să exclame : „*Un popor care cîntă doina atît de duios, trebuie să fie nobil și bun la inimă*".

Natura preocupărilor sale l-a purtat pe George Enescu mereu departe de centrul cultural și științific al țării. Cu toate acestea el a primit și a îndeplinit însărcinări ca toți ceilalți membri ai Academiei Române.

A primit și a recenzat lucrări prezentate la premiile Academiei de către Sabin Drăgoi, în 1933 *(303 colinde cu text și melodii)* ; de către Dimitrie Cuclin, în 1934 *(Tratat de estetică muzicală)* ; de către G. Breazul, în 1935 *(Carte de cîntece)* ; de către Mihail Jora, în 1938 *(Simfonia în do major)* ; de către Alexandru I. Zirra, în 1945 (Opera *Alexandru Lăpușneanu)* și altele.

Lapidar în scris, cu măsură și sobrietate — atribute ale criticii sale de artă, severe dar drepte — rapoartele depuse, sau trimise de la mari distanțe, de unde se afla în veșnica sa misiune de mesager al artei românești, rămîn pilde ale unei personalități mari și complexe.

Pentru el erau valoroase operele care aveau substanța folclorică ridicată la rangul de înaltă artă. De aprecierea sa se bucurau creațiile care izvorau din ființa creatorului și nu exterioare lui, cele originale și nu imitațiile, oglindind viața și aspirațiile poporului, în forme de exprimare nevulgarizate dar accesibile vulgului.

George Enescu recomanda la Premiul Academiei *Colindele* lui Sabin Drăgoi pentru că era „o prețioasă colecțiune... semnificativă din punct de vedere folcloristic" ; *Simfonia în do major* a lui Mihail Jora era propusă de el la premiul „C. Hamangiu" pentru „personalitatea caracteristică ce se degajă din ea ; „opera lui Alexandru Zirra, *Alexandru Lăpușneanu*, este de un convingător dramatism... și apariția ei înseamnă pentru scena noastră lirică un eveniment din cele mai importante"... „aprigul și nobilul muncitor merită pe deplin să fie recompensat cu premiul muzical C. Hamangiu" ; „Cartea lui Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, este o lucrare însemnată, plină de vederi originale, bine documentată, poate cam abstractă pentru a fi priceputâ

Scanned with OKEN Scanner

de vulg" și „opinez ca această carte să figureze printre lucrările care să fie propuse pentru premiul Lazăr".

Prezența lui George Enescu în mijlocul cărturarilor a mărit prestigiul Academiei Române și a adus o contribuție remarcabilă la cunoașterea sa peste hotare.

Titlul Academiei care venea și el să-i recunoască celebritatea la 35 de ani și care i-a subliniat și meritul de a fi dus, departe peste granițe, faima țării românești, a fost primit de marele om cu o deosebită bucurie. „Aflînd că Academia Română vrea să-mi facă marea onoare să mă numească membru onorar al ei — scria George Enescu la 25 mai 1916 — vin printr-aceasta să vă spun cu cîtă bucurie și mîndrie primesc această distincțiune". „Profund măgulit de numirea mea ca membru onorific al Academiei Române — revenea el după cîteva zile — vin să vă rog să binevoiți a transmite din parte-mi viile mele mulțumiri domnilor membri care au participat la această alegere — pentru mine atît de îmbucurătoare și dătătoare de mîndrie".

Scrisoarea Secretarului general al Academiei Române — Gheorghe Țițeica — trimisă la 30 noiembrie 1931 „ilustrului maestru și prea stimatului coleg" și prin care i se comunica hotărîrea Academiei de a „încorona sărbătorile date în cinstea D-tale, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de viață închinată artei muzicale, printr-o ședință solemnă la Academie" îl făcea pe George Enescu — „adînc mișcat și recunoscător pentru atît de măgulitoare propoziție" — să regrete sincer și profund că nu mai putea rămîne în țară pînă la acea dată (18 decembrie 1931) — „urmînd să încep o serie de concerte în Franța".

Autobiografia pe care marele artist-cărturar o prezenta Academiei Române în martie 1942 se încheie cu această inscripție plină de mîndrie : „George Enescu este membru al Academiei Române și membru corespondent al Institutului de Bele Arte francez".

George Enescu n-a cerut în schimb nimic Academiei. A fost între cei dintîi la datorie, dar între cei din urmă la onoruri. A fost — în rîndurile academicienilor — un mare modest. El trimitea de la New York, respectînd termenul cu cea mai mare exactitate, „un simulacru de discurs de recepție, scris — adăuga el — cu multă greutate din cauza multiplelor ocupațiuni... și mai ales din lipsa de orișice talent pentru literatură" ; cînd își spunea părerea, ea era „umila mea părere" ; în 1933, cînd va rosti Discursul de recepție, el va spune că e „Cel mai umil slujitor al muzicii", cînd i s-a propus de către Academie să-l sărbătorească la 50 de ani, el s-a scuzat și a plecat. Onorurile și elogiile n-ar fi fost niciodată peste măsură, pentru că fără măsură a fost munca lui pentru arta și binele neamului românesc, dar s-a simțit mai bine fără ele.

Academia Republicii Socialiste România, care continuă, pe toate planurile culturii și civilizației socialiste, tradițiile veacurilor românești, a cinstit și cinstește pe George Enescu cum se cuvine unuia dintre cei mai mari oameni de artă și de știință pe care i-a dat România.

„Poporul nostru, vrednic, cumpănit, muncitor, înzestrat cu neasemuite daruri — spunea președintele Academiei R.P.R. Traian Săvulescu cu prilejul Comemorării a 6 luni de la moartea marelui artist — a zămislit mulți

oameni de știință și artiști valoroși, a căror faimă a trecut granițele și cărora poporul le-a arătat prețuire și dragoste. Dar nici unul, pînă în prezent, constata președintele Academiei atunci, la 21 octombrie 1955, nu poartă nimbul nepieritor al geniului universal recunoscut și n-a pătruns mai adînc în inima oamenilor ca George Enescu". Și George Enescu va trăi de-apururi în Cartea de aur a Academiei așa cum, de-apururi trăiește în ființa poporului care l-a zămislit. Pentru că — spunea în secolul trecut un mare cărturar român — *„o națiune care aspiră să trăiască trebuie să știe a-și aminti". Și națiunea română știe să-și amintească.*

Scanned with OKEN Scanner

George Enescu s'a născut la
Liveni-Vârnav (actualmente Liveni-Vlaşca)
Comuna Cordăreni Judeţul Dorohoi
la 7/19 August 1881. Tatăl său Constantin
Enescu agricultor, cânta puţin din violină,
iar mama sa, Maria născută Cosmovici
din gură şi din ghitară. La vârsta
de 4 ani şi jumătate reclamă o
vioară, cântând din memorie
sub pretext că muzica nu trebue
citită, ci cântată. La 5 ani, după
sfatul maestrului Candella din
Iaşi, învaţă notaţia muzicală
şi primeşte un piano, după ce
începe imediat să compue
diferite piese mici. La 7 ani
şi jumătate după îndemnul maestrului
Candella, pleacă la Viena
unde intră la Conservator. Acolo
studiază violina cu Hrachovick

2) și cu Josef Hellmesberger jr.,
iar armonia, contrapunctul și
compoziția cu Robert Fuchs.
La 11 ani iese din Conservator
cu distincția supremă a „Gesellschafts-
medalie". Tatăl seu nevrând
să facă din el un copil-minune,
cu tote articolele măgulitoare
din presa vieneză, îl trimite
la 13 ani la Paris, unde urmează
la Conservator cursul de violină
a lui Marsick, iar acel
de compoziție al lui Massenet,
preluat mai târziu de Gabriel Fauré,
iar în particular lucrează
cu marele pedagog Jedalge
care a fost pentru el ca un al doilea
tată. La 18 ani ese din Conservator
cu premiul 1-iu de violină, iar la
compoziție, ne fiind franceș, n'a putut

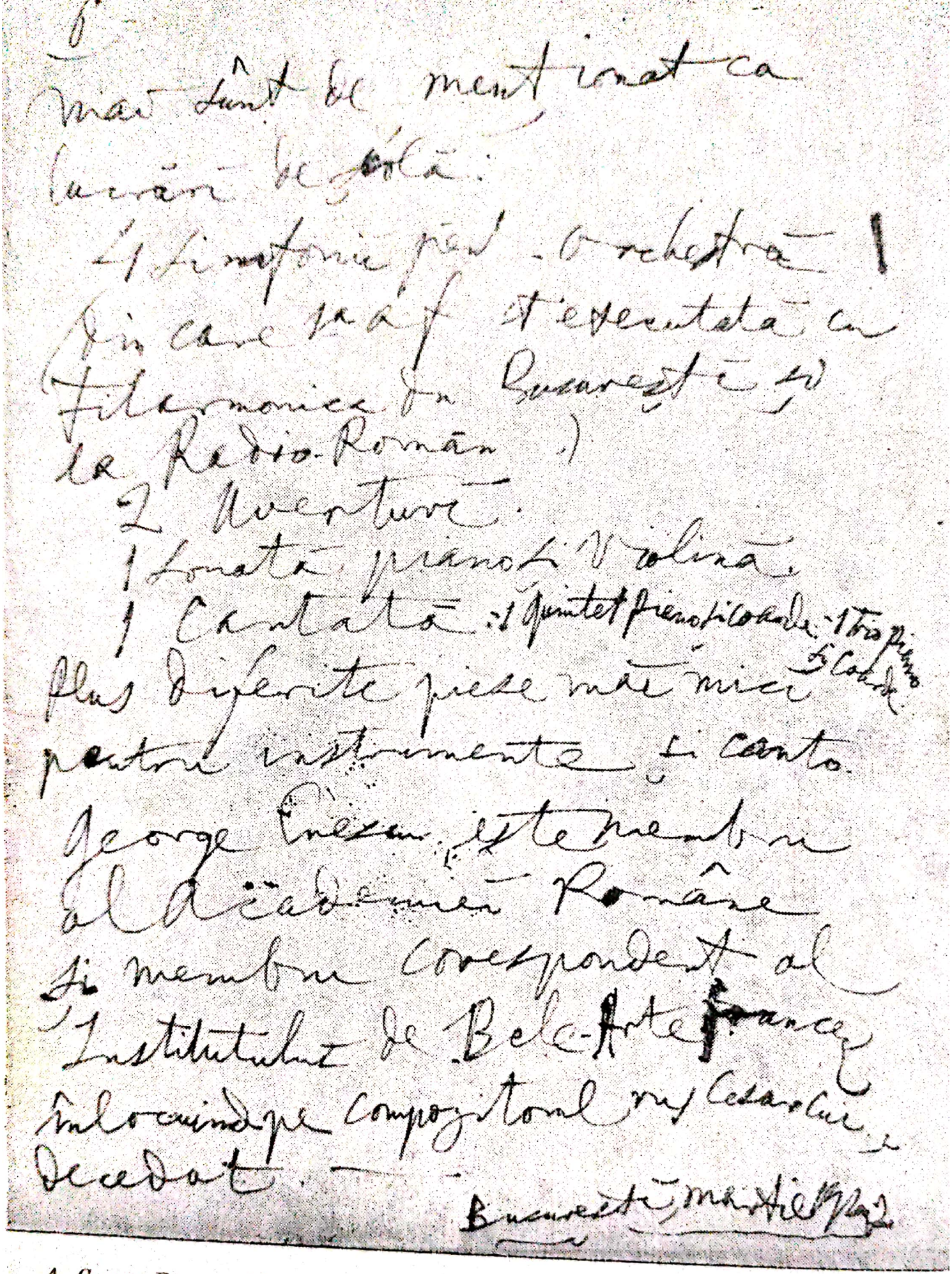
concura pentru premiul de Roma,
singural premiu de compoziție de
pe atunci. Încă de pe băncile
școlei prezintă o lucrare orchestrală
importantă, scrisă la 15 1/2,
„Poëme Roumain", Maestrului
Colonne, care în 1898 o înscrie
pe programele sale. Dupe acestea
Poëme Roumain e executat la
București, fapt care deschide porțile
Palatului Regal tânărului compozitor
încă elev în clasa lui Fauré.
De atunci pe lângă protecțiunea
Principesei Alexandra Bibescu,
pianistă de forță trăind la Paris,
se adaugă și protecțiunea nepreținută
unică al Maiestății Sale Reginei
Elisabeta (Carmen Sylva), care l

4)

numeste pe George „Mein Seelenkind".
De la 18 ani a început turneurile
sale de violonist și de
dirijor ale propriilor sale compoziții.
Aceste din urmă sunt:
— 1 Poëme Romania pentru orchestră.
— 3 Simfonii pentru orchestră. În curs
sunt a 4a și a 5a.
— 3 Suite pentru orchestră.
— 2 Rapsodii românești.
— 1 Simfonie concertantă pentru
violoncel și orchestră.
— 2 Intermezzi pentru orchestră de
coarde.
— 3 Sonate piano și violină.
— 2 Sonate violoncel și piano.
— 2 Sonate piano solo.
— 1 Quartet pentru coarde.
— 1 Quartet pentru piano și coarde.

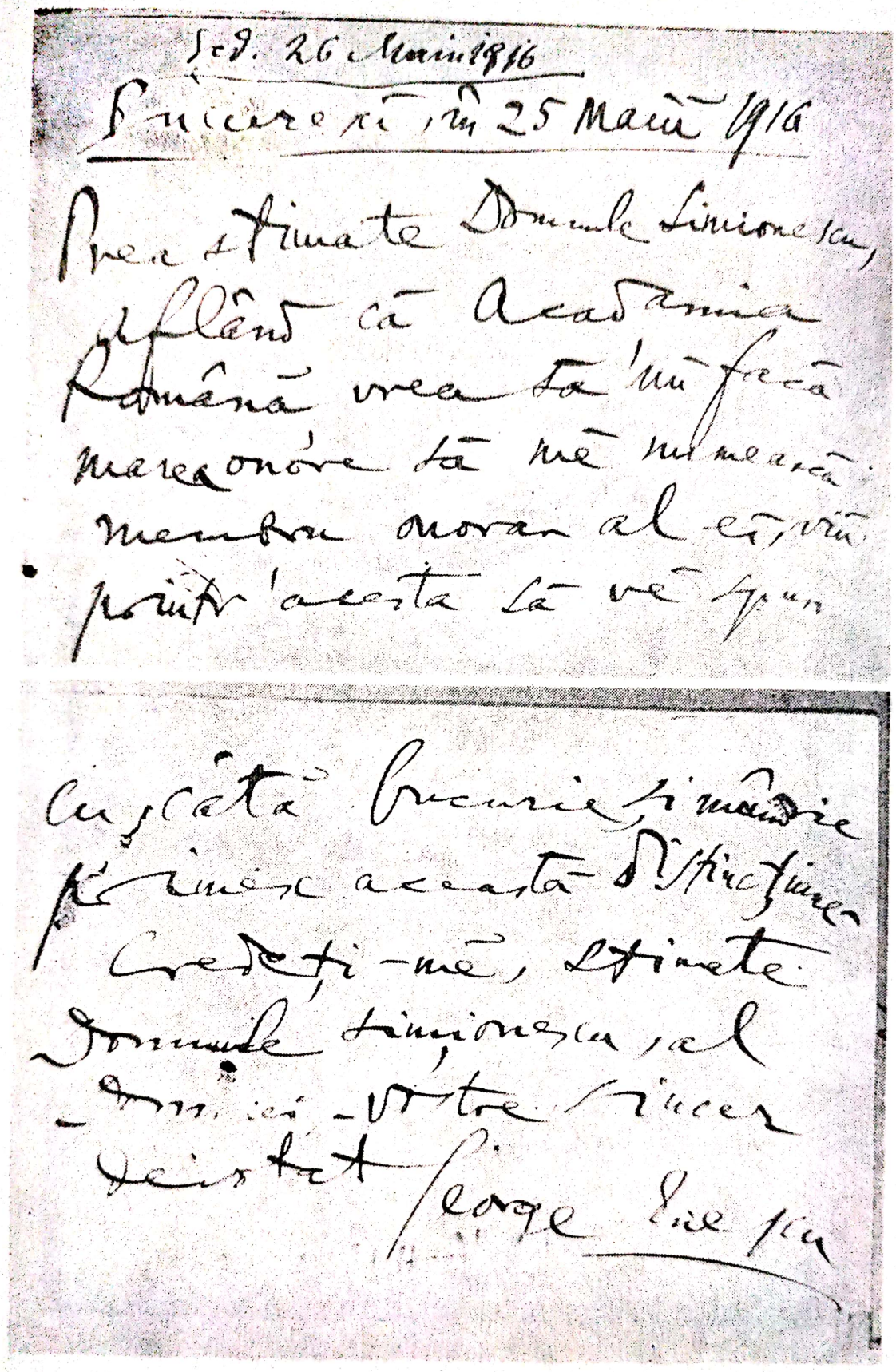
- 1 Quintet pentru piano și coarde.
- 1 Octet pentru coarde.
- 1 Dixtel pentru suflatori.
- 1 mică suită „Impresii din copilărie" pentru violină și piano.
- „Pièces impromptues" pentru piano solo neterminate.
- 2 suite pentru piano solo.
- variațiuni pentru 2 piane.
- Diferite Lieduri pe texte franceze și germane.
- În fine Tragedia lirică „Oedip", reprezentată la Opera mare din Paris.

Majoritatea lucrărilor de mai sus sunt editate la Paris și au fost executate în cele 2 emisfere



1. *George Enescu:* Notă biografică autografă, datată „martie 1942", din București, și depusă la Academia Română — la cererea acesteia. Documentul se află în Arhiva Academiei R. S. România, Mapa cu documente biografice ale membrilor Academiei și se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner



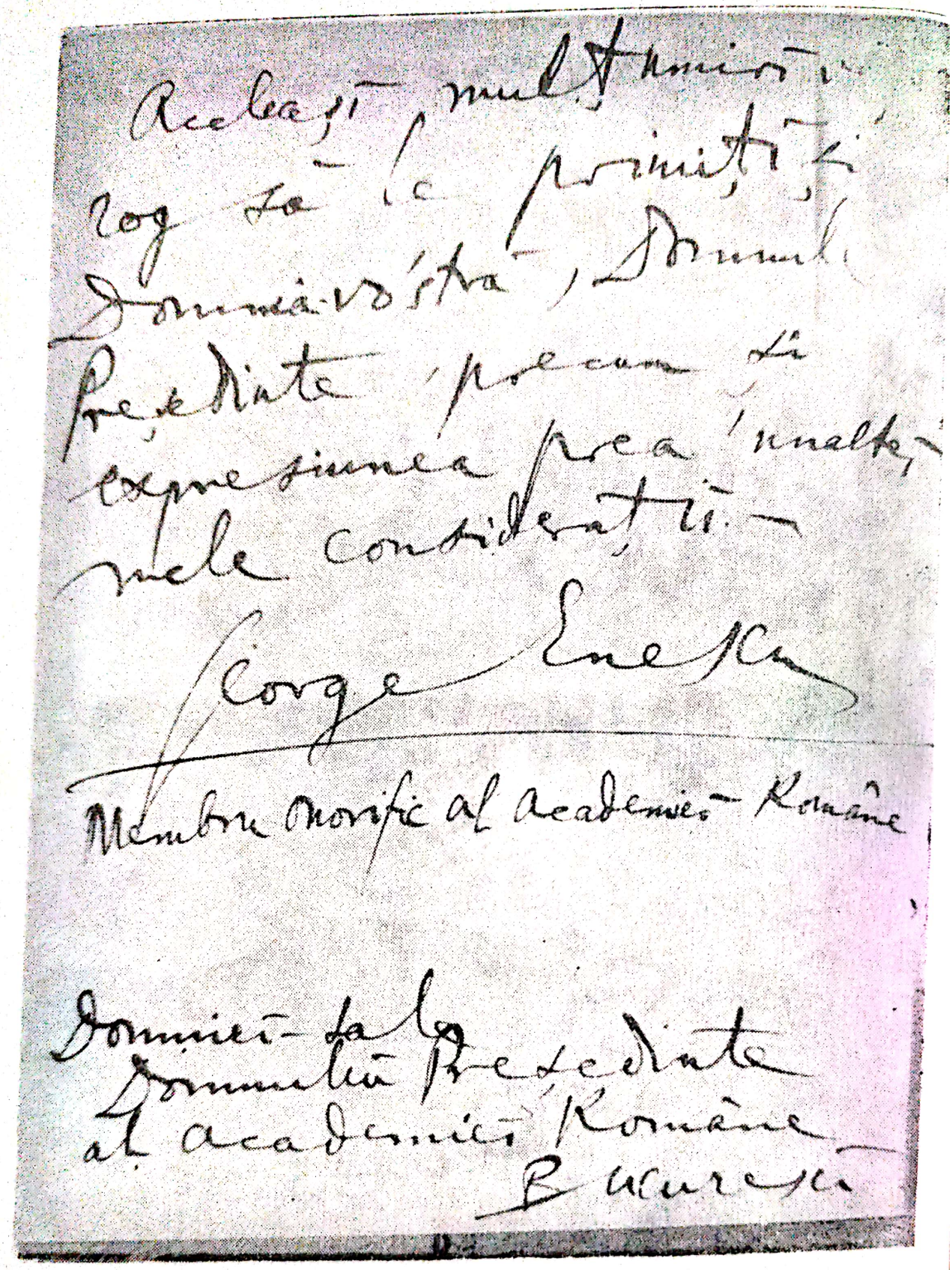
2. *George Enescu:* Scrisoare autografă, adresată din București, la 25 mai 1916 (stil vechi), profesorului Ion Simionescu la Academia Română, prin care consimte (aceasta era o cerință a Statului), la alegerea sa ca membru de onoare al Academiei. Scrisoarea se află în mapa cu documente privind alegerea membrilor Academiei și se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner

Sed. 28 Maiu 1916 68

Bucureşci, în 28 maiŭ 1916 s.v.

Prea stimate Domnule Preşedinte,
Profund măgulit de numirea
mea ca membru onorific
al Academiei Române,
viŭ să vĕ rog să bine-
voiţi a transmite din
parte'nŭ viile mele
mulţumiri Domnilor membri
care aŭ presidat la accasă
alegere pentru mine atât de
mbucurătore şi dătătore de mândrie.



Aceleaşi mulţumiri vă
rog să le primiţi şi
Domnia-voastră, Domnule
Preşedinte, precum şi
expresiunea prea înaltei
mele consideraţii.

George Enescu

Membru onorific al Academiei Române

Domnului Preşedinte
al Academiei Române
Bucureşti

4. *George Enescu:* Scrisoare autografă, datată în Bucureşti, la 28 mai 1916 (stil vechi) şi trimisă preşedintelui Academiei Române pentru a mulţumi în urma alegerii ca membru de onoare al Academiei. Scrisoarea a fost citită de către doctorul Constantin Istrati, preşedintele Academiei Române, în şedinţa din 28 mai/10 iunie 1916 şi publicată, parţial, în Analele Academiei Române, seria a II-a, tomul XXXVIII, 1915—1916, pag. 203. În facsimil se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner

30 Nov. 1931

Dlui G. Enescu, M. onor. A. R.

Ilustre Maestru și

Prea stimate Coleg,

Academia Română a hotărît să încoroneze serbătoriile date în cinstea D-tale, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de viață închinată Artei muzicale, printr'o ședință solemnă. Aș fi dorit să am cu D-voastră câteva momente de convorbire asupra acestei chestiuni. Mi s'a răspuns că un scuteți în Capitală. Vă scriu aceste rânduri ca să puteți luà cunoștință grabnică, imediat după înapoiere, de această hotărîre a Academiei.

Vă aduc la cunoștință că ziua ședinței solemne, la care e probabil că va asistà și M. S. Regele, va fi

Bucureşti, în 2 Decembrie 1931

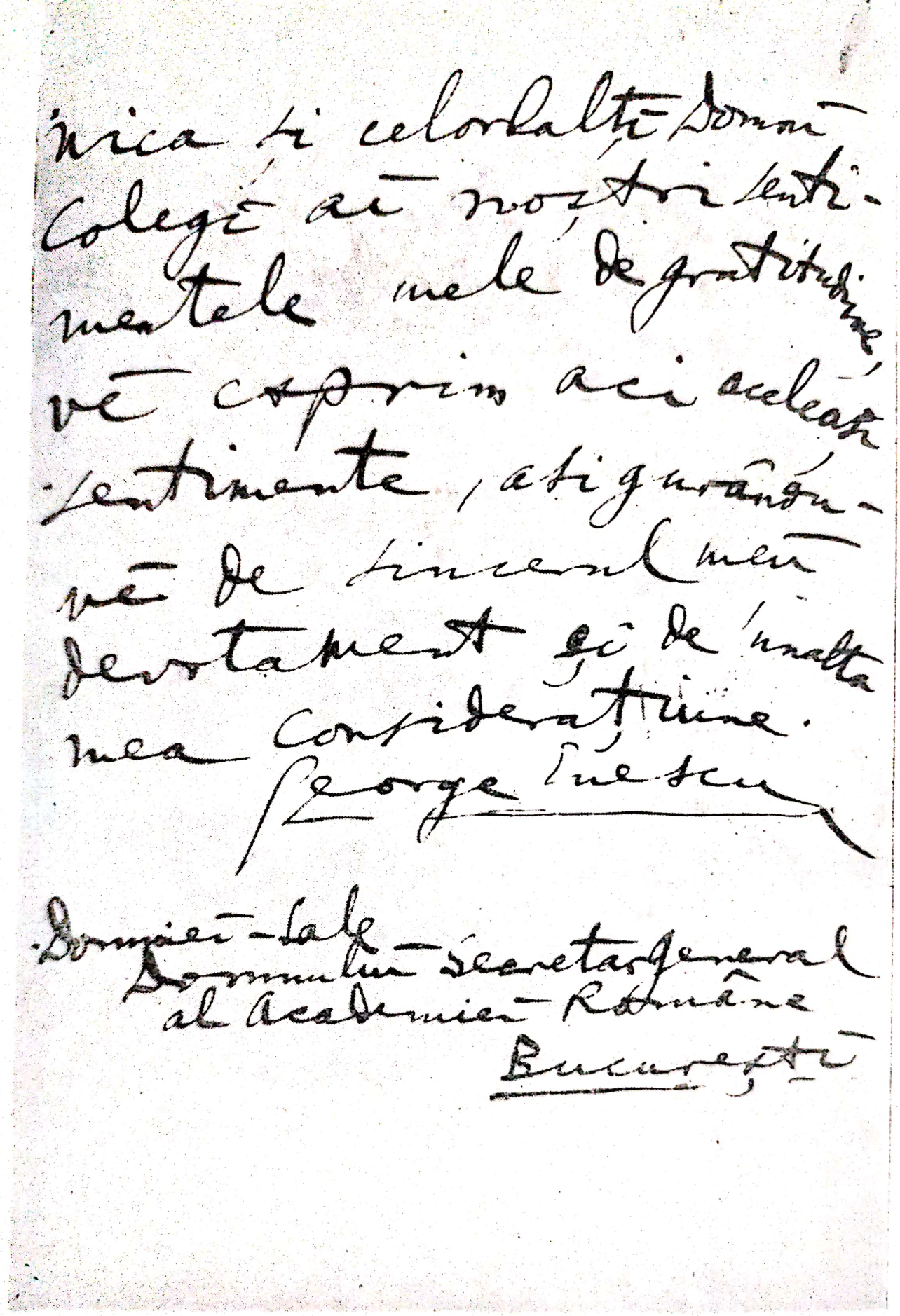
Academia Română
-3 XII 1931
No 2672.-

La şedinţă
G. Lăţeşcu

Prea Stimate Domnule coleg,

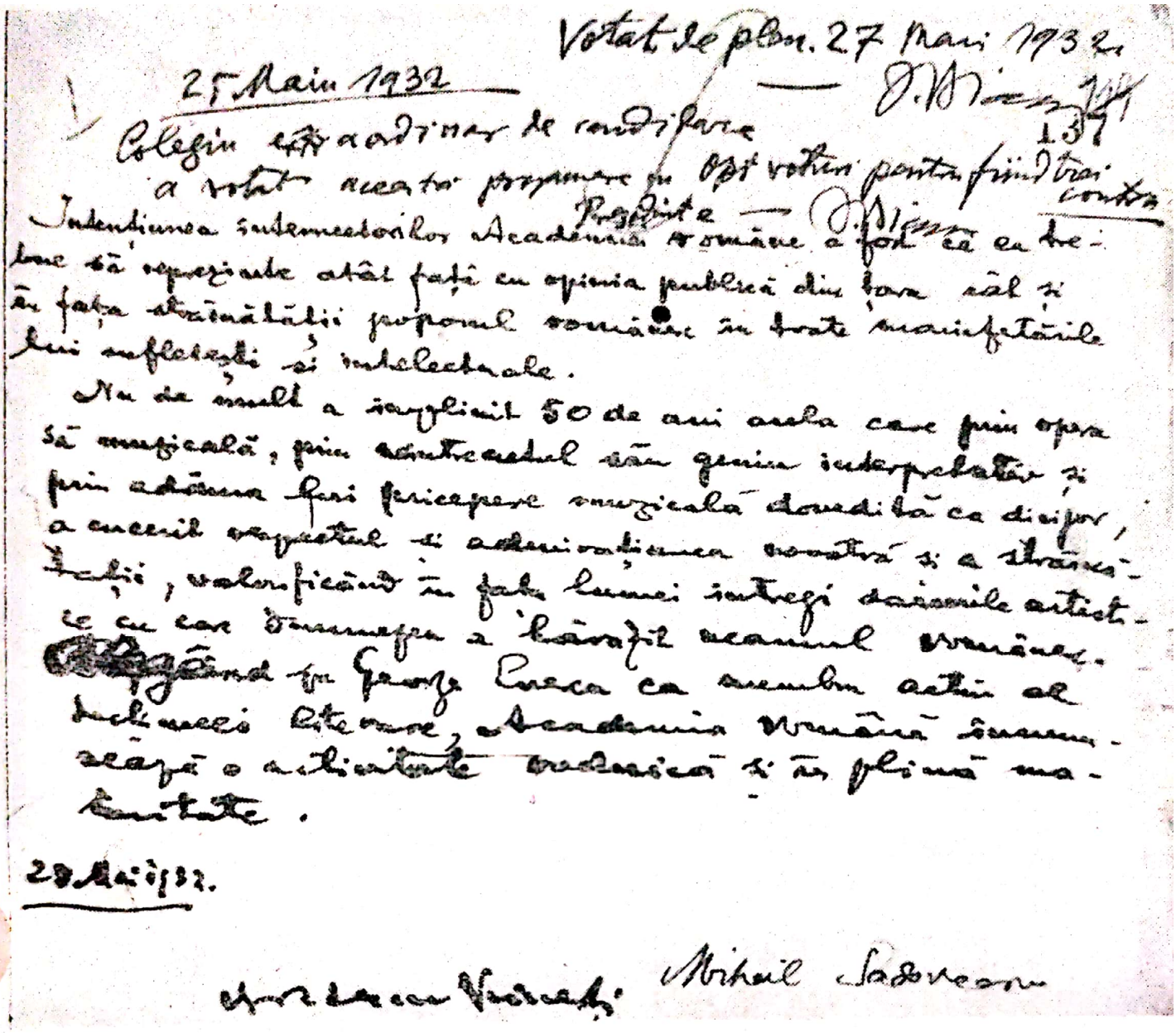
Adânc mişcat şi recunoscător pentru atât de măgulitoarea propoziţiune al Academiei, viu să exprim aci, pe lângă viile mele mulţumiri, cel mai sincer şi profund regret

că n'o să mă mai
aflu 'n țară la
18 Decembrie, urmând
să 'ncep o serie de
concerte 'n Franța
deja n 3 iua de
14 curent.
Rugându-vă să
bine-voiți a comu-



6. *George Enescu:* Scrisoare autografă, datată în București, la 2 decembrie 1931 și trimisă secretarului general al Academiei Române — Gheorghe Țițeica — ca răspuns la scrisoarea privind sărbătorirea sa la 50 de ani de viață. Scrisoarea se află în aceeași mapă și se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner



Votat de plen. 27 Mai 1932.

25 Mai 1932

Colegiu extraordinar de candidare

a votat această propunere cu opt voturi pentru fiind trei contra

Preşedinte — D. Bianu

137

Intenţiunea întemeietorilor Academiei Române a fost că ea trebue să reprezinte atât faţă cu opinia publică din ţară cât şi în faţa străinătăţii poporul românesc în toate manifestările lui sufleteşti şi intelectuale.

Nu de mult a împlinit 50 de ani acela care prin opera sa muzicală, prin neîntrecutul său geniu interpretativ şi prin adâncă firi pricepere muzicală dovedită ca dirigor, a cucerit respectul şi admiraţiunea noastră şi a străinătăţii, valorificând în faţa lumei întregi daimile artistice cu care Dumnezeu a hărăzit neamul românesc.

Alegând pe George Enescu ca membru activ al Secţiunei literare, Academia Română înnumerează o activitate vrednică şi în plină maturitate.

28 Mai 1932.

Ion Alexandru Voineşti Mihail Sadoveanu

7. *Ion Alexandru Brătescu-Voineşti — Mihail Sadoveanu:* Propunere prezentată Colegiului extraordinar de candidare, întrunit la Academia Română în ziua de 25 mai 1932, pentru alegerea lui George Enescu ca membru activ al Academiei — Analele Academiei Române, seria a II-a, tom. LII, 1931—1932, pag. 213. În facsimil se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner

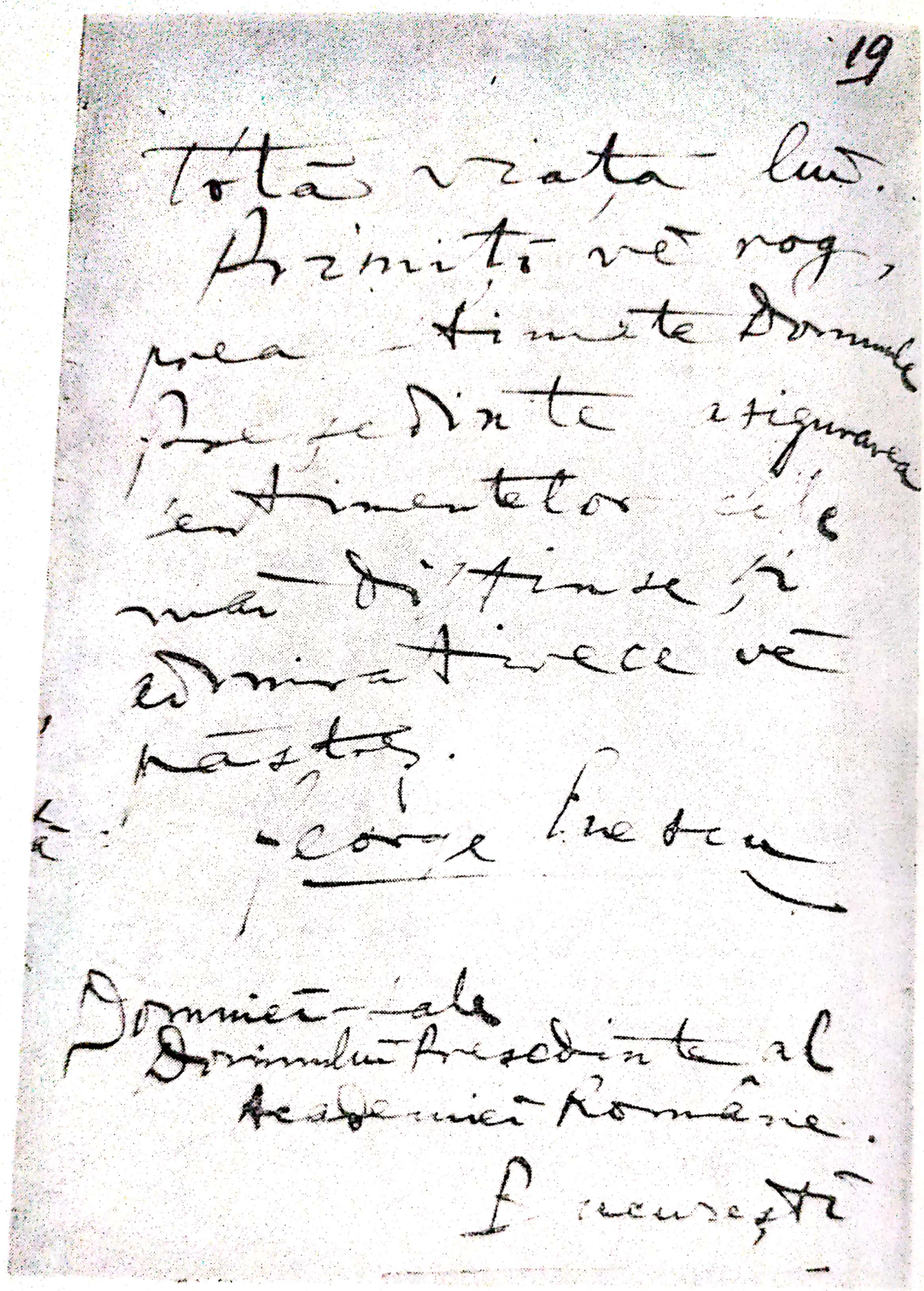
New York, în 3 Februarie 1933
c/o Beckhard & Macfarlane Inc. 18
(250 W 57th Street - New York City
U.S.A.)

15. II. 1933
Bea
319.

Stimate Domnule
Președinte,

Iată 'n sfîrșit un
simulacru de discurs,
scris cu multă greutate
din cauza multiplelor
mele ocupațiuni,
care nu mi permit
o mai deplină concen-
trare de spirit și mai ale,
din lipsa de ori-șice

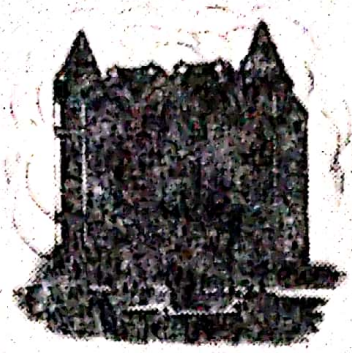
talent pentru
literatură. Sper
că Domnia-Vóstră
și eminențiimei
colegi vețiține
seamă de acesta,
acordând indulgența
unui muzician
care n'a fost
decât muzician



8. *George Enescu:* Scrisoare autografă, datată în New-York, la 3 februarie 1933 și trimisă președintelui Academiei Române împreună cu „Discursul său de recepție", pe care îl va rosti la Academie în ziua de 22 mai 1933. Scrisoarea se află în Arhiva Academiei Române, în mapa cu scrisori privind discursurile de recepție și se publică pentru prima dată.

20

№ 386.



HOTEL GREAT NORTHERN
118 WEST 57TH STREET
NEW YORK CITY
TELEPHONE CIRCLE 7-1900

în 5 Februarie 1983
(Paris - 26 Rue de Clichy)

Preastimate Domnule Preşedinte,
O greşală s'a strecurat
în discursul meu ce
vi'l-am trimis cu
precendul curier, chiar
în a dóna frază, s'anume:
rog în loc de: sunt mai bine de
trei sferturi de veac,
ce tiţi: sunt aprópe trei sferturi
de veac.

... un calcul mental greșit,
de care nu-am dat
seama prea târziu.
Priuți vă rog, Domnule
Președinte, expresiunea
prea distinsei și
admirativei mele
considerațiuni.

George Enescu

B. Rog bine-voiți a lua dispozițiuni ca
ceasta corectură să fie trecută în manuscriptul
meu. Cu cele mai vii mulțumiri anticipate. G. E.

Domnie-Sale
Domnului Președinte al
Academiei Române
București

51

Paris – 26 Rue de Clichy

Pr. 21 April 1933
N° 783.

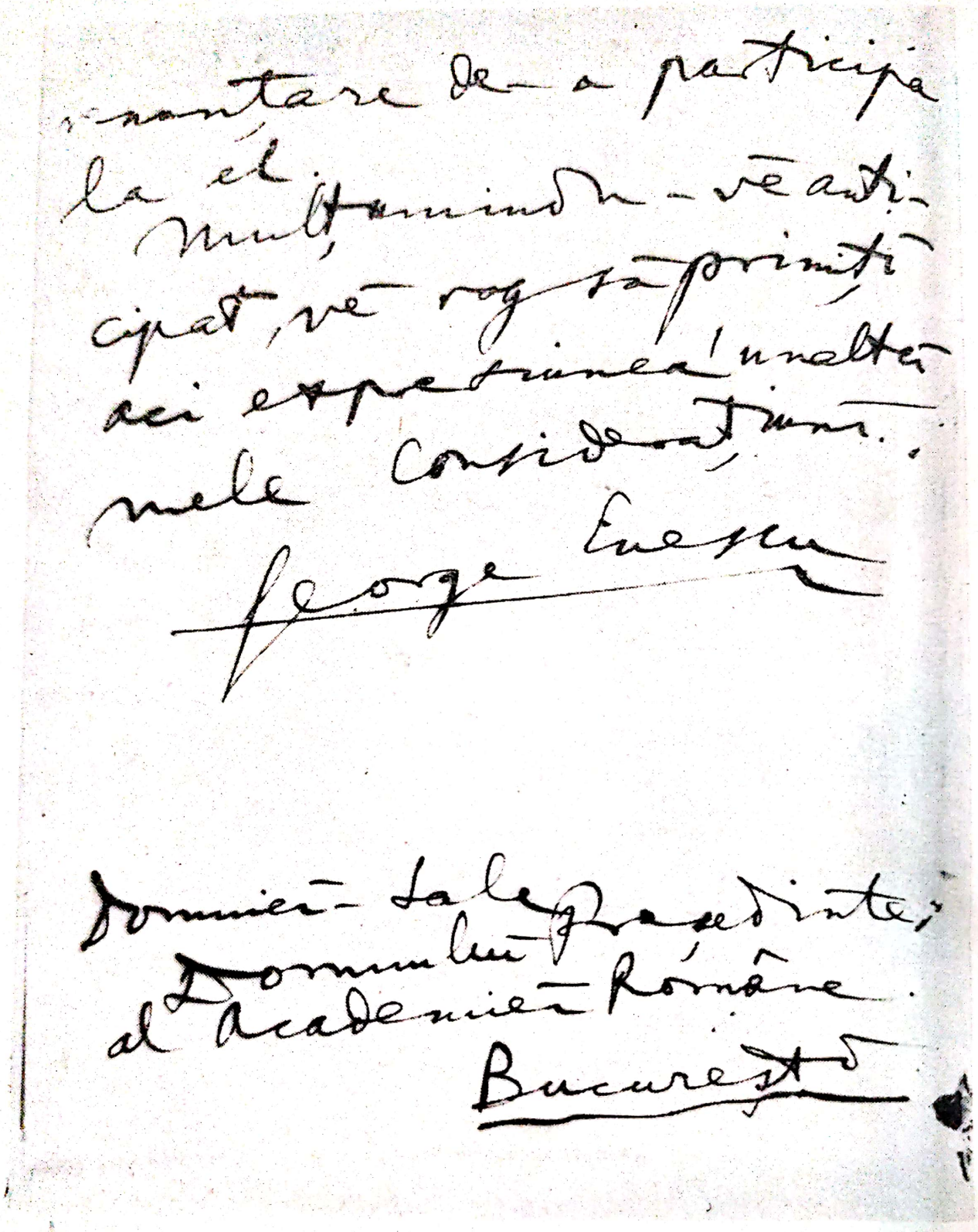
în 17 Aprilie 1933

Mult stimate Domnule Preşedinte
şi iubit coleg,

Ne-având pân'acum
nici o precizium
asupra zilei recepţiunei
mele oficiale la
Academia Română 'n
care 'mi voiu rosti
discursul, vin să vi
comunic că probabil

în Ziua de 13 sau 14 maiu
voiu sosi 'n Bucureşti,
descinzând la Hotel Bratu
Calea Griviţei, însă
că voiu fi obligat, din
considerat, unu de carieră
să plec iar la Paris
în seara de 25 maiu
cel mai târziu.
De aceea vă rog a
dispune, dacă nu cer
prea mult, ca această

recepțiune să aibă
loc în intervalul
acestor zece zile. Este
oare posibil? V'aș
fi adânc recunoscător.
Sfârșitul mâiu fiind
tocmai un sezon foarte
important din punct de
vedere artistic în
capitalele apusene,
o'ndepărtare prelungită
ar însemna definitivă



10. *George Enescu*: Scrisoare autografă, datată în Paris, la 17 aprilie 1933 și trimisă președintelui Academiei Române în legătură cu discursul de recepție. Scrisoarea se află în același loc și se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul lui George Enescu la Academia Română Maiu 1983

Discursul D-lui G. Enescu:

O personalitate din cele mai semnificative pentru literatura românească, în istoria careia se profilează c'o deosebită nobleță, Jacob Negruzzi, a dispărut pentru tot-de-a-una dintre noi.

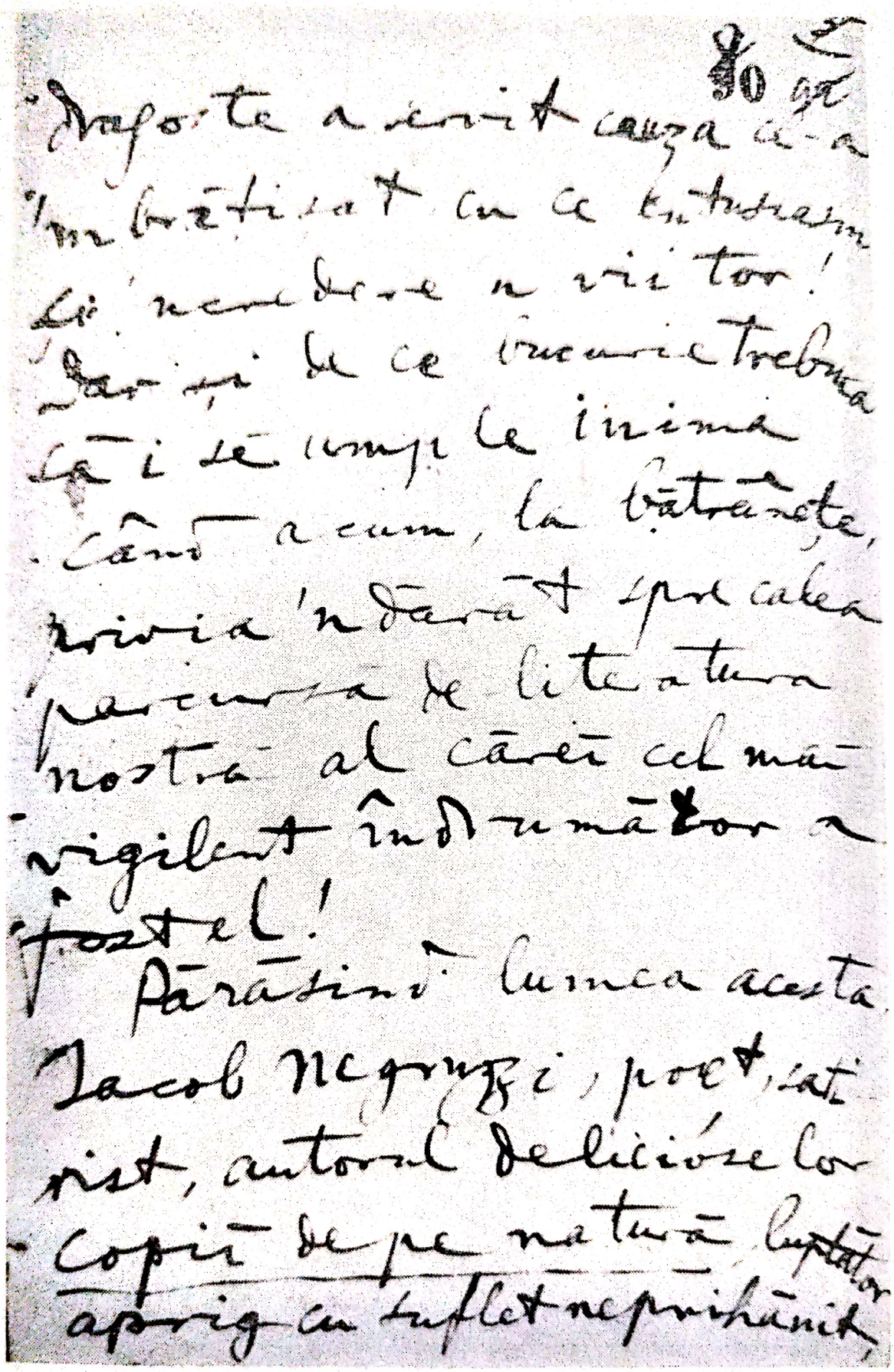
In timpuri le hotărîtore prin care, tara nostră trecea sînt ~~mai bine~~ ~~de~~ trei sferturi de veac, când talente literare izolate cu greu s'afirmau în mijlocul unui haos de

serieri cu stil și ortografiă
bizare Iacob Negruzzi,
împreună cu Maiorescu,
Carp, Pogor și Th. Rosetti,
a visat și realizat înființarea unui cămin al
cugetărei, Junimea, unde
lucrări de valóre și găsea
consacrarea, iar cele de
valóre relativă erau trecute
prin focul unei critice
aspre dar tot-de-a-una
drepte, lucrările slabe
fiind definitiv eliminate

sau public ridiculizate.
Acesta a avut ca rezultat
o regenerare al literaturei
și n deosebi al limbei
noastre, care a eșit de aci
simplificată limpezită,
instrument mlădios
în mâna scriitorului.
În revista junimei
„Convorbiri literare" s'au
dat lupte crâncene 'n
contra tot ce era mediocru
pretențios și absurd; din
Convorbirile literare atâți
tineri și-au luat avântul

4

spre glorie. Iar cel ce-a
dus în spinare tóte greutăţile
organizaţiunei Junimei
timp de trei decenii, a
fost Iacob Negruzzi,
cumulând sarcinele de
director, de redactor, şi
de secretar al Convorbiri-
lor, scriind în su şi
corespondenţa, alergând
după abonamente, având
a 'nvinge indiferenţa
publicului şi-a evita
predicele 'ntiase de ad-
versarii Junimei pe cari
satirele acesteia i bi-
ciuise dureros. Cu câta



Dragoste a servit cauza ce-a
îmbrățișat cu ce entusiasm
și încredere n viitor!
Dar și de ce bucurie trebuia
să i se umple inima
când acum, la bătrânețe,
privia îndărăt spre calea
parcursă de literatura
noastră al cărei cel mai
vigilent îndrumător a
fost el!
Părăsind lumea acesta
Iacob Negruzzi, poet, sati-
rist, autorul delicioselor
copii de pe natură luptător
aprig cu suflet neprihănit,

6

a dus cu sine recompensa
supremă al acelor ce
pentru binele obștesc
au muncit cu trăgere
de inimă și rĕbdare:
viziunea sforțărilor sale
coronate cu succes și
ale multiplelor roade
cu care s'a 'mbogățit
patria de pe urmele stră-
duințelor sale.
Alături de toți acei cari
știu ce-a 'nsemnat Iacob
Negruzzi pentru cultura
nostră vin cu adâncă
emoțiune s'aduc prinosul
meu de venerațiune pentru o

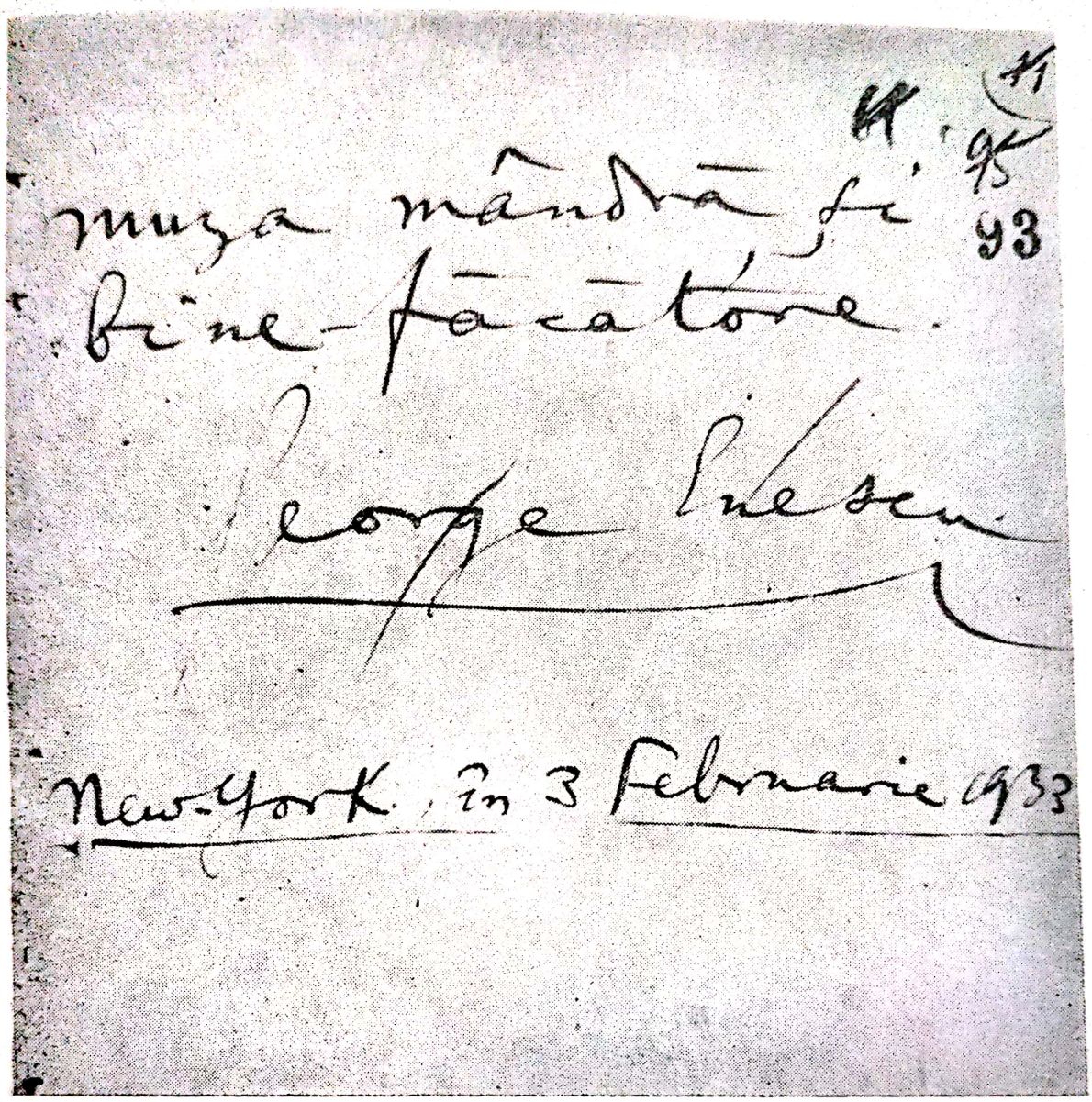
și de nețermurită recunoș-
tință și admirațiune
pentru scriitorul care și-
a închinat viața aperi
de înfrumusețire și nobilare
al scumpei noastre limbi.
Fie-i memoria pe veci
bine-cuvântată. ——

Acel cărui graiul roma-
nesc îi datorește atât de mult,
are astăzi acidelor mas pe
cel mai umil ~~slujitor~~
al muzicei, al unui
graiu izvorît din inimă
și menit s'aducă
dragoste și înfrățire
printre cei pe care despart

credinţe şi obiceiuri deosebite.
Muzica este un graiu'n
care s'oglindesc, fără
posibilitate de prefăcă-
torie, însuşirile psihice
ale omului, ale poporelor.
Prin ea sufletul blajin
şi visător al românului
a devenit cunoscut lumei
făcând pe străini să
se exclameze: „Un popor
care cântă doine atât
de duio, trebue să
fie nobil şi bun la inimă.
Încă din cea mai ude
păstată antichitate

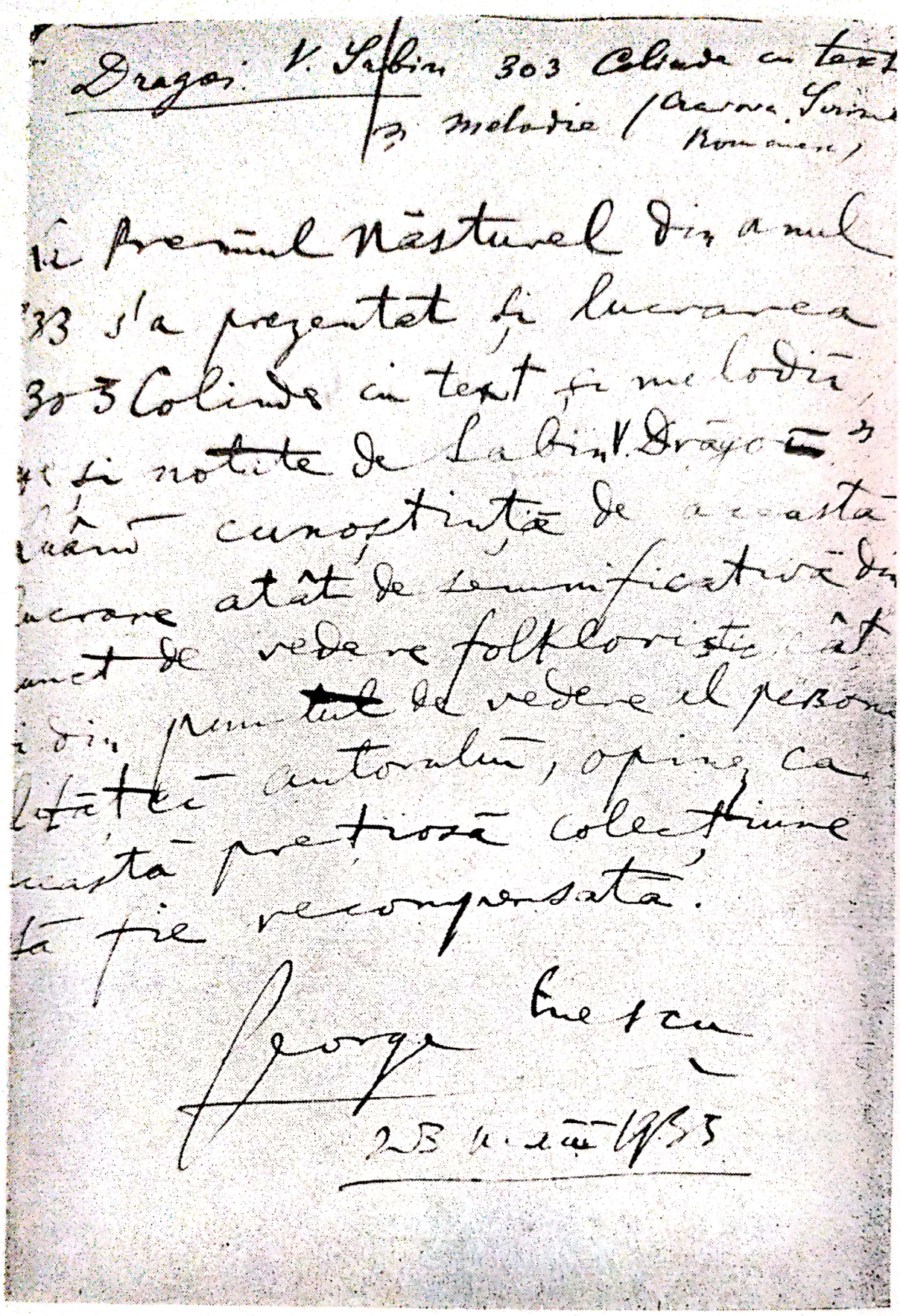
poezia și muzica, cuvântul
și tonul, aŭ mers mână
'n mână, a desea contopindu-
se, complectându-se.
Cuvântul aruncă lumină
vie asupra sentimentelor
descriindu-le, precizându-
le 'n chip plastic. Grație
cuvântuluĭ gândirea se
póte formula. Muzica
reversându-se 'n adânci-
mele sufletuluĭ, pătrunde,
misteriósă, în cele maĭ
tăcute taĭne ale simțireĭ.
Din îmbinarea cuvântuluĭ
și a muzicei s'aŭ născut
și se vor naște opere
divine, ne muritóre.

Astăzi, pentru 'n tăia
dată, Academia romînă
sanctuar al cuvântului
îşi deschide porţile
spre a primi muzica
sub cupola sa.
Este o zi de-o 'nsem-
nătate deosebită.
Este o zi de dulce
bucurie, când în
templul cugetărei
şi al înţelepciunei,
solemn păşeşte Euterpa



11. *George Enescu:* „Discurs de Recepţie“ autograf, datat, în New York, la 3 februarie 1933, trimis tot atunci Academiei Române şi rostit în şedinţa din 22 mai 1933 a Academiei. Analele Academiei, seria Discursuri de recepţie, Nr. LIV. În facsimil se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner



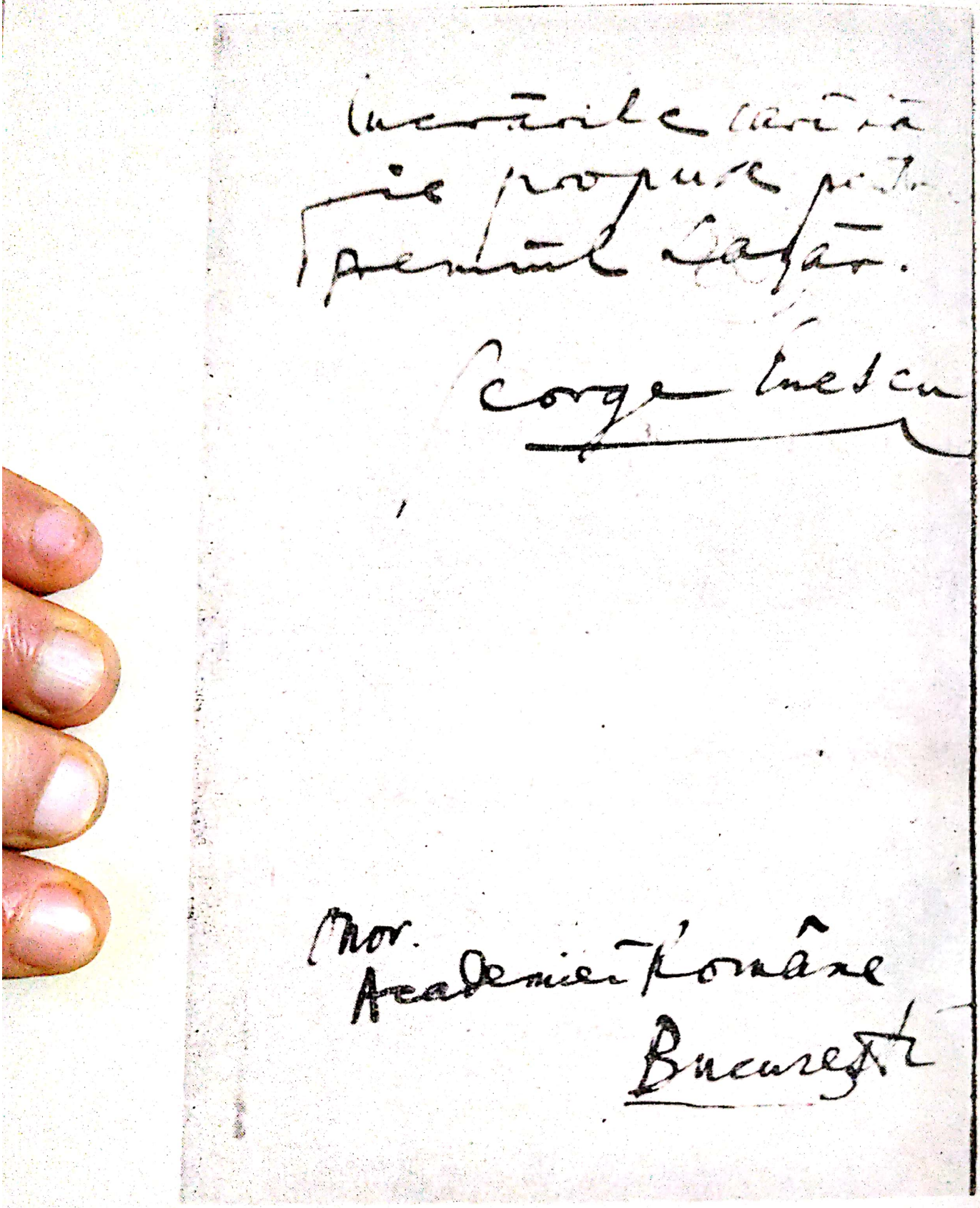
12. *George Enescu:* Raport autograf, datat 23 mai 1933, asupra lucrării „303 colinde cu text și melodii", prezentată de Sabin Drăgoi la „Premiul Năsturel" pe anul 1933 al Academiei Române. Analele Academiei Române, seria a II-a, tom. LIII, pag... În facsimil se publică pentru prima dată.

Pr. Lazar

Ianuarie 1934

25 -5 FEV. 1934 275 Premiat 268

Cartea D-lui Dimitrie Cuclin, Tratat de Estetică muzicală, este o lucrare însemnată plină de vederi originale, bine documentată, poate cam abstractă pentru a fi pricepută de vulg, însă prin substanța și năzuințele eu demnă de interes și respect. Opinez ca această carte să figureze printre



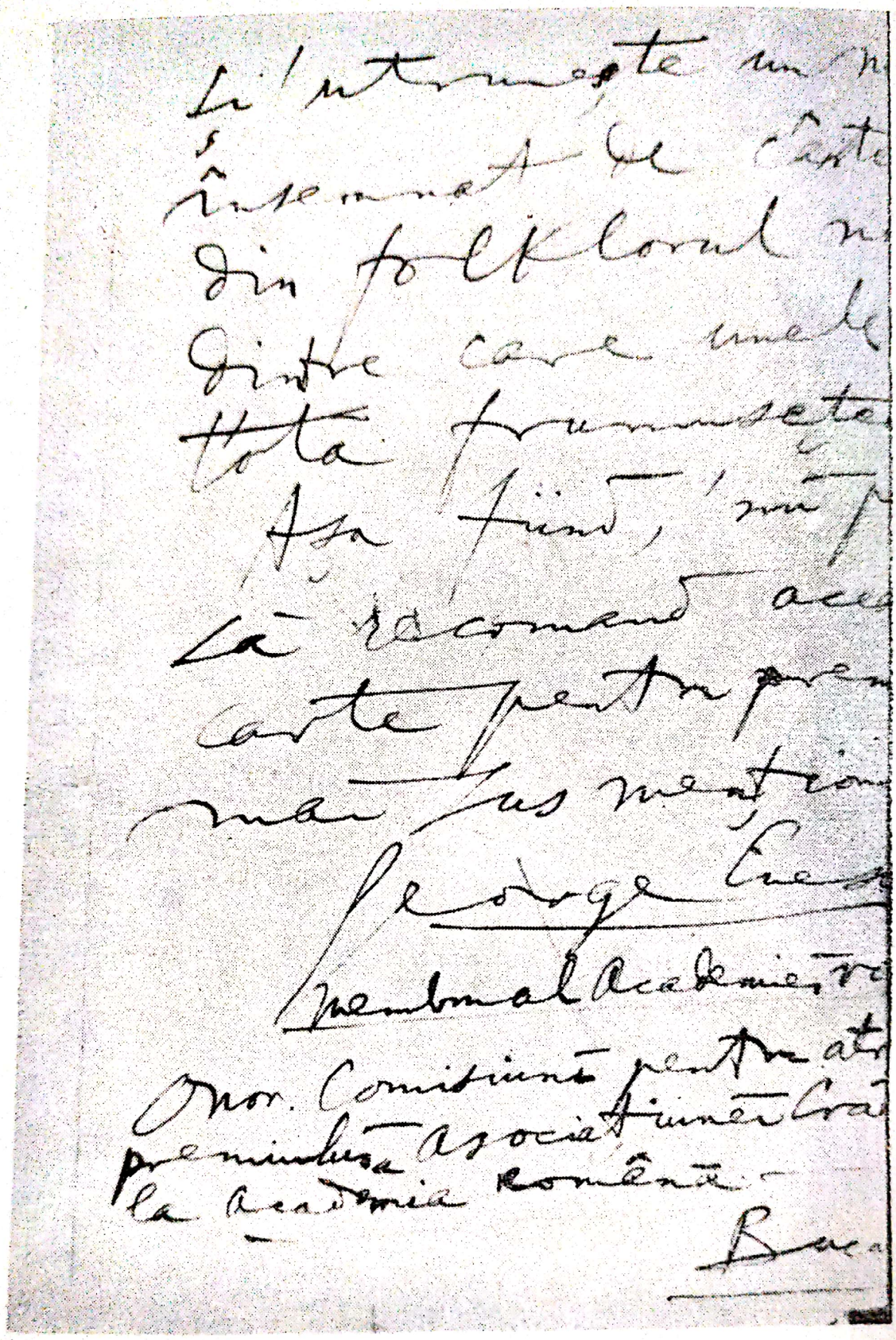
13. *George Enescu:* Raport autograf, datat în ianuarie 1934, asupra scrierii „Tratat de estetică muzicală", prezentată de Dimitrie Cuclin la „Premiul Lazăr" pe anul 1934 al Academiei Române. Analele Academiei Române, seria a II-a, tom. LIV, pag... În facsimil se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner

Aprilie 1935 — 2. 237 ~~337~~

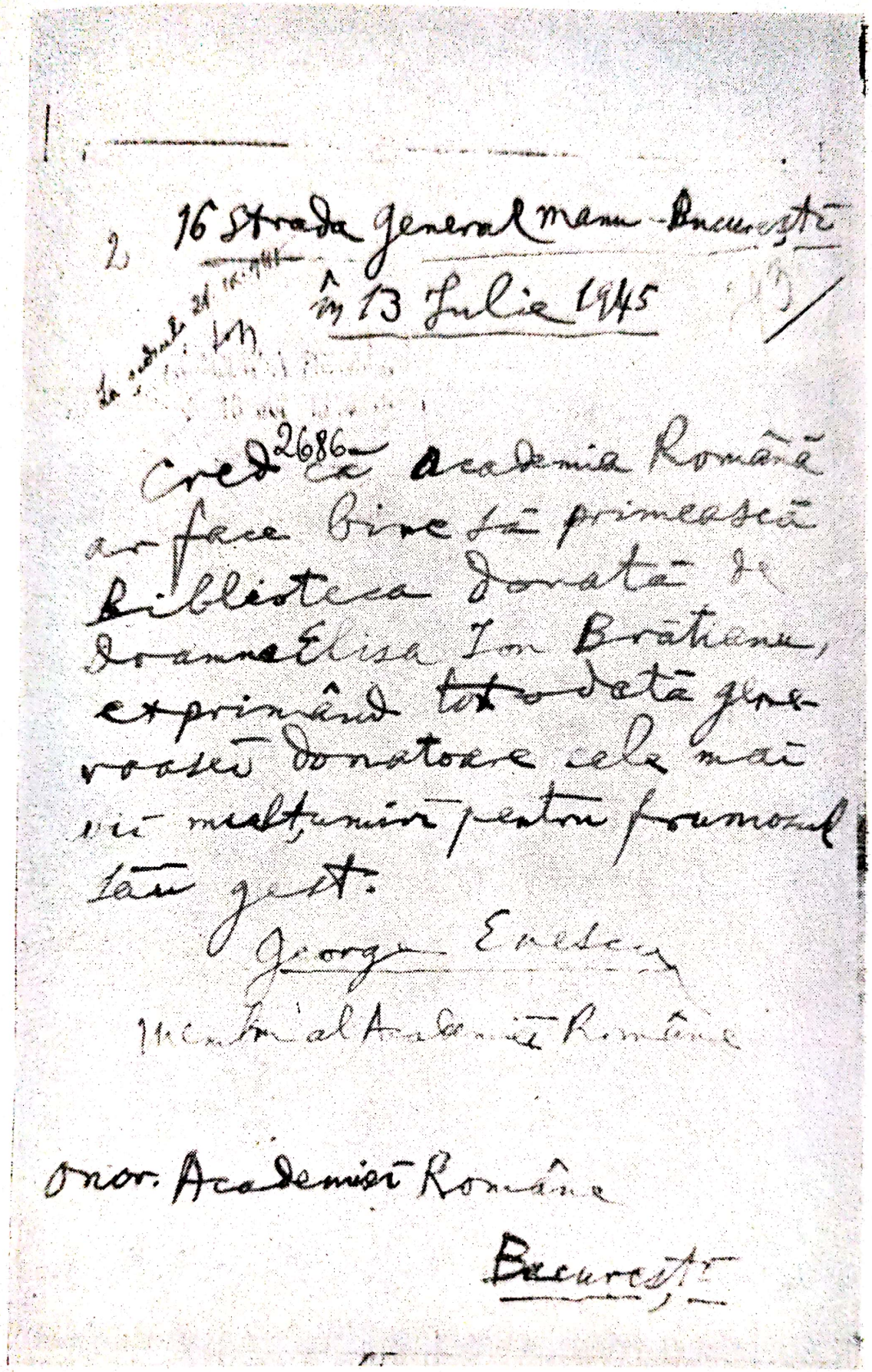
...nul Asociatiunei Craiovene

„Cartea de Cântece" de
...omnul G. Breazu pre-
...ntată pentru Premiul
Asociațiunei Craiovene",
...te o carte utilă
...entru școli (anume
...entru clasa 4a secundară,
drăguț ilustrată,
...te împănată cu
...oeme și iugetări
...l. color mai însemnați
...ritori români potrivite
...a scopul acestei lucrări,



14. *George Enescu:* Raport autograf, datat în aprilie 1935, asupra scrierii „Cartea de Cîntece", prezentată de G. Breazul la „Premiul Asociațiunii Craiovene" pe anul 1935 al Academiei Române. Analele Academiei Române, Seria a II-a, tom. LV, pag... În facsimil se publică pentru prima dată.

Scanned with OKEN Scanner



2 16 Strada General Manu - București

în 13 Iulie 1945

2686

Cred ca Academia Română ar face bine să primească biblioteca donată de doamna Elisa Ion Brătianu, exprimând totodată generoasei donatoare cele mai vii mulțumiri pentru frumosul său gest.

George Enescu

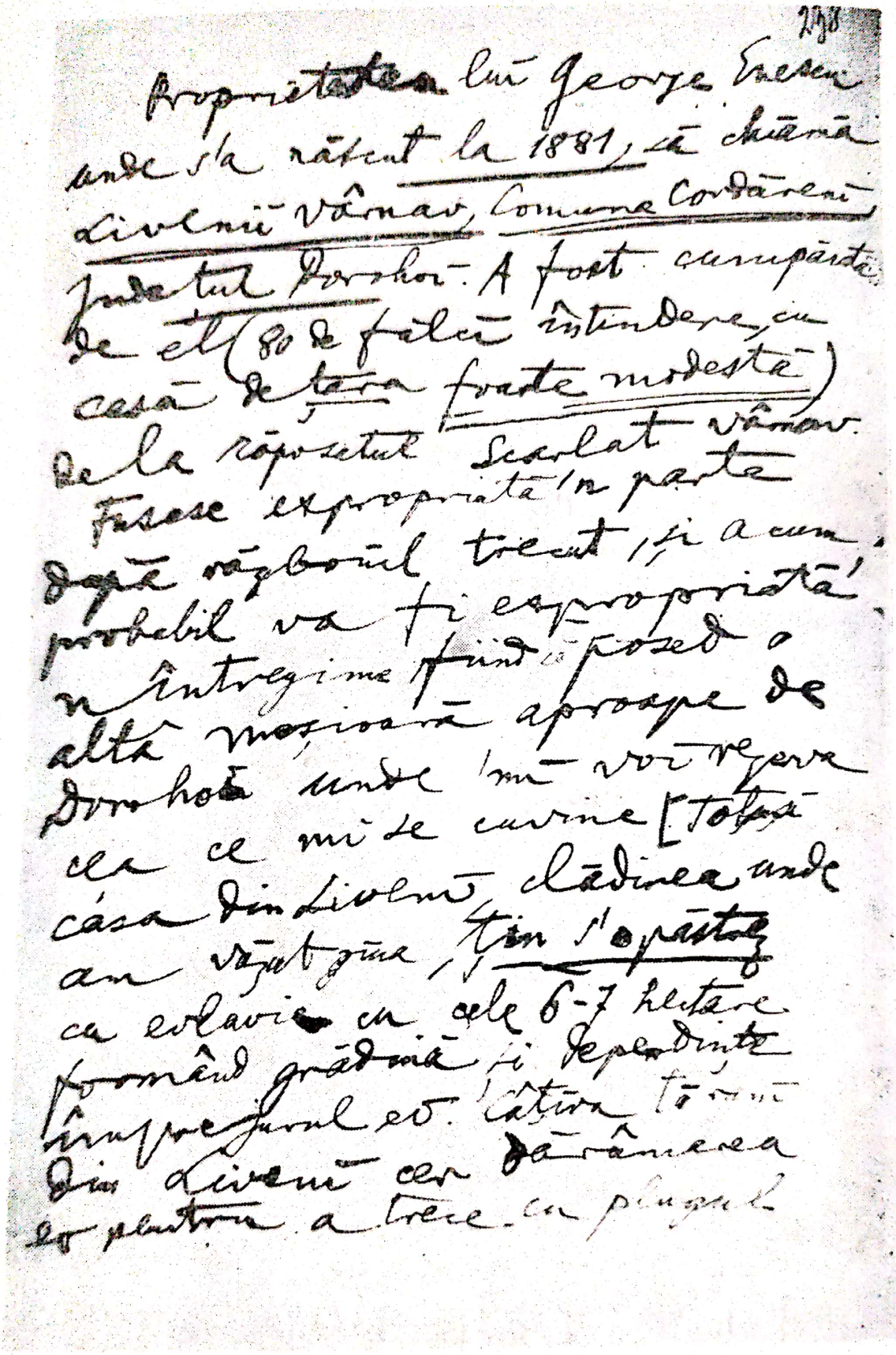
Membru al Academiei Române

Onor. Academiei Române

București

15. *George Enescu:* Scrisoare autografă, datată în București, la 13 iulie 1945, prin care propune ca Academia Română să primească în dar biblioteca donată de doamna Eliza Ion Brătianu.

Scanned with OKEN Scanner



Proprietatea lui George Enescu
unde s'a născut la 1881, să chiamă
Livenii Vârnav, Comuna Cordăreni
Judeţul Dorohoi. A fost cumpărată
de el (80 de falci întindere, cu
casă de ţară foarte modestă)
de la răposatul Scarlat Vârnav.
Fusese expropriată 'n parte
după războiul trecut, şi acum
probabil va fi expropriată
n'întregime fiind să posed o
altă moşioară aproape de
Dorohoi unde 'mi voi rezerva
cea ce mi se cuvine [totuşi
casa din Liveni, clădirea unde
am văzut gîna, ţin s'o păstrez
cu evlavie cu cele 6-7 hectare
formând grădină şi dependinţe
împrejurul ev. câţiva ţărani
din Liveni cer dărâmarea
ev pentru a trece cu plugul

16. *George Enescu:* Scrisoare autografă adresată Academiei Române, prin care-i cere să intervină pe lîngă Guvern ca proprietatea sa de la Liveni-Vîrnav să fie protejată de către stat. Scrisoarea se află în Arhiva Academiei, în mapa cu documente bibliografice ale membrilor Academiei şi se publică pentru prima dată.

ACADEMIA ROMÂNĂ
2 APR. 19..

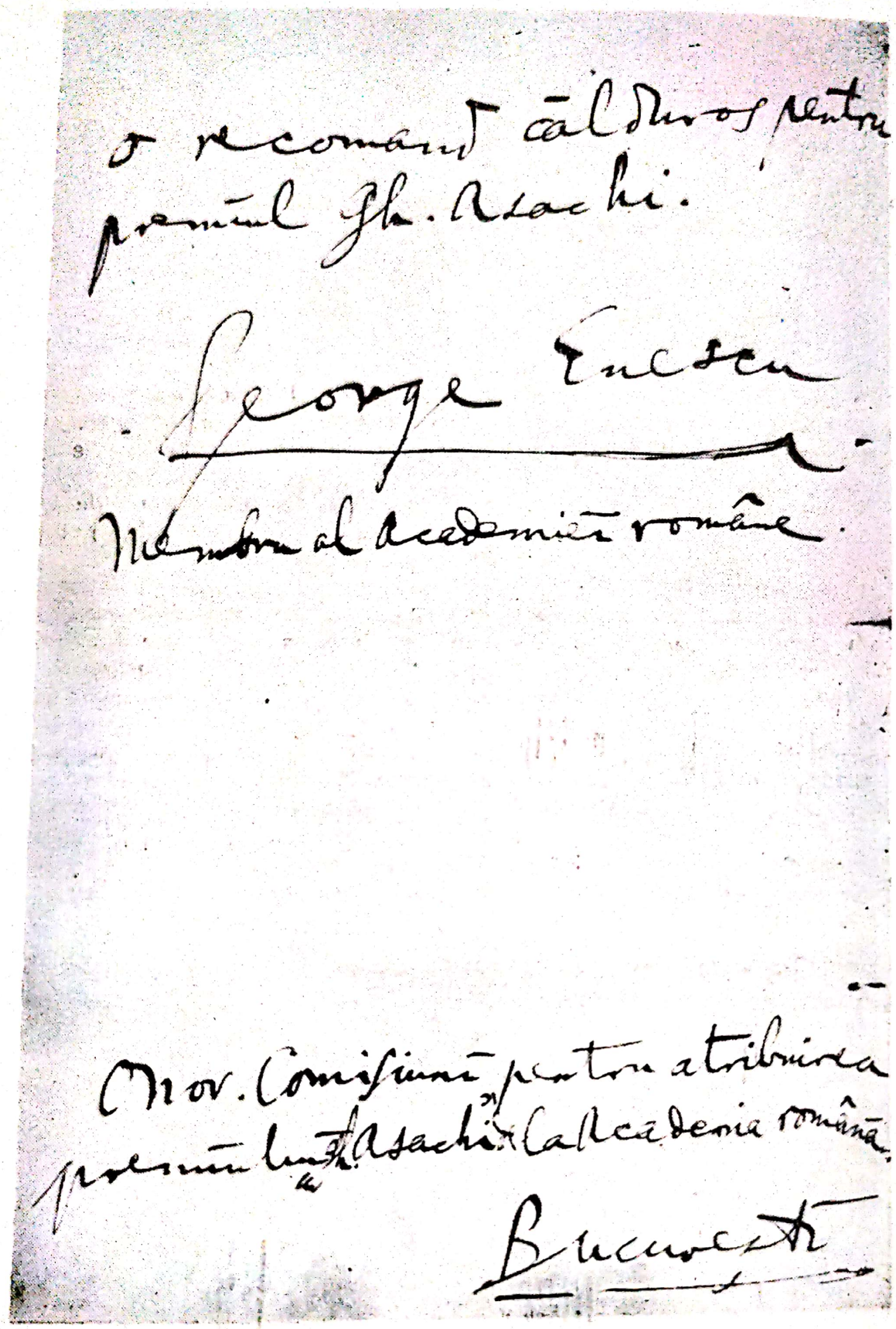
martie 1935 191

Rumil Gh. Asachi

În cartea Domnului Em. Ciomac
„Viața și Opera lui Richard Wagner"
sunt unele puncte asupra
cărora mă aflu în contradicție
cu autorul, bine'nțeles
numai muzicalminte vorbind.
Spre exemplu: mă surprinde
răceala D-sale în fața
actului al 3-lea din „Siegfried"
atât de emoționant, încât
la fiecare audițiune al
acestuia eu unul nu mi
pot stăpâni lacrimele.
Acelaș lucru cu primele
două acte din „Amurgul Zeilor"
exceptând prea pomposul cor

pentru slăvirea lui Gunther.
Nu sunt de acord cu Domnul
Cîomac nici în ce privește
admirația sa pentru „Lohengrin",
care, în afară de preludiul
inițial și de câteva pagini
deliciose, conține une le
dulcegării, și e de un stil
compozit, tranzitoriu.
Notez iarăși omisiunea
apariției timpurie al
cromatismului specific
wagnerian în geniala uver-
tură al operei din tinerețea
lui Wagner „Vasul Fantomă",
cromatism pe care Domnul Cîomac

îl atribue în mare parte influ-
enței ulteriore a lui Liszt. —
Aceste obiecțiuni exprimate
mă grăbesc să recunosc
însemnata valore al lucrărei
Domnului Tomac care dovedește
o documentare și-o asimilare
pătrunzătore excepționale
al creației wagneriene.
Cartea aceasta e pentru
noi românii de-un
mare aport, înlesnind
pentru vulg o cunoștință
mai aprofundită al
personalității titanului
de la Bayreuth, și ca atare



17. *George Enescu:* Raport autograf asupra scrierii lui Em. Ciomac *Viaţa şi opera lui Richard Wagner* prezentată la premiul „Gh. Asachi" al Academiei Române în 1935. Se publică pentru prima oară în facsimil.

Scanned with OKEN Scanner

RĂSPUNSUL LUI G. ȚIȚEICA

— Secretar general al Academiei Române —
la Discursul de recepție rostit de George Enescu. [1]

Domnilor colegi,
Onorat auditor,

În Regulamentul nostru scrie, că un membru al Academiei nou ales e dator, ca pînă în sesiunea următoare, să-și pregătească discursul de recepție și să-l trimită cu trei luni înainte de începerea sesiunii spre a i se fixa răspunsul.

Anul acesta, la 15 februarie, adică exact cu trei luni înainte de a se începe sesiunea actuală, Academia a primit tocmai de la New-York, discursul de recepție al noului nostru coleg activ, d-l G. Enescu.

A fost pentru noi o mare emoție și o deosebită surprindere. Din motive pe care nu le cunoaștem și pe care, în nici un caz, nu vrem să le cercetăm, se cam pierduse această frumoasă și înaltă datorie a membrilor Academiei de a-și ține fiecare discursul de recepție. Nu ne așteptam ca tocmai dintr-o specialitate, unde fantezia și libertatea de acțiune le socoteam puțin încurajatoare pentru astfel de obligațiuni, să ne vină cea mai frumoasă pildă de îndeplinire strictă, exactă și conștiincioasă a datoriei. Să mulțumim cu recunoștință d-lui Enescu, pentru că și-a înțeles rolul înalt de membru activ al Academiei.

Acum cînd ne găsim în fața faptului împlinit, explicația lui e ușoară. *Nu se poate concepe muzică fără exactitate și preciziune și în ton și în măsură. Iar adevăratul om superior extinde bunele deprinderi ale specialității sale și în alte ocupații serioase ale vieții.*

Oricum ar fi sarcina mea, de a răspunde cuvîntării de recepție a d-lui coleg G. Enescu, nu e deloc ușoară și simt că pășesc pe un teren pe care nu sînt deplin sigur. Totuși, cu ajutorul bunăvoinței D-Voastre, voi încerca să-mi aduc la îndeplinire această frumoasă dar grea însărcinare.

Stimate Coleg,

Predecesorul d-tale în Academia Română, regretatul nostru coleg Iacob Negruzzi, a fost favorizat de soartă. În viața sa lungă și plină, el a

[1] G. Țițeica a rostit răspunsul său în aceeași ședință solemnă a Academiei Române la 22 mai 1933. Textul a fost publicat în Analele Academiei — Seria „Discursuri de recepție" Nr. LIV.

Scanned with OKEN Scanner

ocupat un loc de frunte în mișcarea noastră literară din a doua jumătate a veacului al XIX-lea.

Numele său va rămîne nedespărțit legat de revista „Convorbiri literare", unde, de la început, a fost multă vreme cîrmaci prevăzător și priceput, de cel mai mare folos și pentru revistă și pentru scriitori și pentru literatură — precum și de Academia Română, în care a avut rol activ ca Vicepreședinte, Președinte și Secretar General.

Chiar dincolo de capătul vieții, soarta binevoitoare a rămas darnică cu el, hărăzindu-i pe cel mai strălucit urmaș pe care și l-ar fi putut închipui vreodată.

Alegerea d-tale, stimate coleg, ca membru activ în secția literară, în locul pe care l-a ocupat, cu cinste și cu demnitate, Iacob Negruzzi, are pentru noi o deosebită semnificare. Academia își lărgește prin această alegere, cadrul activității sale luminoase, restrîns pînă acum la literatură (completată cu filozofia), la istorie (completată cu științele juridice și sociale) și la științele teoretice și aplicate.

Arta capătă prin d-ta, stimate coleg, *drept de cetățenie în cetatea culturii românești*. De altfel se poate susține, cu drept cuvînt, că arta stă bine în Academie, nu numai alături de literatură, a cărei vecinătate e firească, căci poeții sînt cîntăreți ai neamului, iar scriitorii fac să vibreze toată gama simțirii omenești — și alături de istorie, căci și ea e patronată de o muză ca și artele; dar chiar apropierea artei de știință nu e prea turburătoare.

La urma urmei, se mărginește oare arta la lumea tainică a simțirii, iar știința numai la cercetarea pe cale strict logică a naturii?

Cine își închipuiește că știința cea mai abstractă, matematica, și-a tras în cîmpul rece al logicii pure o graniță severă, peste care să nu poată trece, nici măcar prin contrabandă, o umbră de sentiment, se înșală amarnic.

Logica își are, fără îndoială, rolul ei de căpetenie în știință, dar *fără o vibrare a simțirii, fără un fior adînc, nu se poate face știință*, cum nu se poate face artă. *Cine n-a simțit frumusețea plină de farmec a unei construcții științifice în structura ei impunătoare, nu știe ce e, în esența ei, știința.*

De asemenea, nu e operă de artă în care cunoscătorul să nu deslușească un fir logic, pe care se înșiră, ca niște mărgele de mare preț, frumusețile și podoabele artei.

Astfel, în Academia noastră, toate disciplinele culturii omenești, se apropie, se îmbină și se completează și formează un tot adevărat armonic, o adevărată armonie superioară a culturii.

În fapt armonia e și mai largă, ea cuprinde toate faptele, toate manifestările grupărilor omenești. De aceea, în timpul din urmă, istoricii pun pe același plan istoria politică și istoria culturii. Adesea ei caută înțelegerea trecutului, deslușirea înălțării și decăderii popoarelor, în felul cum se înfățișează cultura sub toate aspectele ei.

Mai ales în artă — în arhitectură, în sculptură, în pictură și muzică, — unde sinceritatea e caracteristică, unde simțirea fină a artistului e mai aproape de instinctul general al mulțimii, mai aproape de toate izvoarele firești ale năzuințelor comune, se pot citi toate însușirile, toate aspirațiile și toate frămîntările unui popor dintr-o anumită epocă.

Epoca în care s-au revărsat, stimate coleg, fîntînile bogate ale darului dumnezeiesc cu care ai fost înzestrat, a fost fără îndoială, o epocă de echilibrare și de închegare sufletească a Neamului nostru.

Se terminase cu bine Războiul pentru Independență și se proclamase, abia de trei luni, Regatul României... cînd, la 7 August 1881, ai văzut lumina zilei în cătunul Liveni-Vîrnav din comuna Cordăreni județul Dorohoi.

Toate împrejurările, stimate coleg, ți-au fost favorabile. Te-ai născut într-o atmosferă românească simplă și curată, în mijlocul unei naturi plăcute, dintr-o familie de oameni harnici și iubitori de muzică.

Tatăl d-tale era bun violonist și avea și glas frumos, ca și bunicul d-tale — preotul Gheorghe Enescu de la biserica din Zvoriștea, unde venea lumea de departe să-i asculte slujba religioasă minunată și tot așa era și străbunicul d-tale cîntăreț de strană tot la biserica din Zvoriștea. Și cam la fel era și în familia mamei d-tale.

Înclinarea d-tale timpurie spre muzică își are astfel explicare naturală: e o moștenire de preț trecută din tată în fiu. Dar, mai de preț a fost altceva. Spre fericirea d-tale, spre fericirea neamului nostru, ai avut norocul ca părinții d-tale cu o pătrundere care merită și admirație și recunoștință, să-și dea seama, chiar din frageda d-tale copilărie, că nu era vorba de unul din acele talente obișnuite și deseori trecătoare, ci de un dar extraordinar care cerea multă grijă și merita mari jertfe pentru desvoltarea și desăvîrșirea lui.

De aceea, din capul locului, de cînd s-au arătat primele licăriri ale geniului d-tale artistic, și s-au dat, cu toată dragostea și privegherea necesară și cele dintîi pregătiri.

Părintele Hodoroabă, care ți-a închinat o broșură scrisă cu multă inimă, povestește că tatăl d-tale a adus de mai multe ori pentru d-ta, la țară, pe vestitul lăutar Nae Chioru din Dorohoi. Era cel mai firesc și mai cuminte lucru. Lăutarii țigani au jucat în viața poporului nostru un rol deosebit. Ei au fost păstrători și transmițători de comori artistice și unii din ei au avut un adevărat geniu muzical.

Colegul nostru, Octavian Goga, a cîntat în versuri admirabile pe unul din acești barzi populari, care știa

Cum se cîntă în sat la noi
Cînd se tînguie ciobanul
După turma lui de oi,

— pe Nicolae Lae Chioru,

Cîntăreț din patru strune,

frate bun, în talent muzical, cu Nicolae Chioru din Dorohoi. Dar, desigur, nu aceasta putea fi întreaga d-tale pregătire muzicală.

Cea dintîi pregătire temeinică ți s-a dat la Viena de către Hellmesberger de la vîrsta de 7 ani și pînă la vîrsta de 11 ani, iar desăvîrșirea artistică, sub toate raporturile, ți-ai făcut-o la Paris cu Marsick, Gédalge, Massenet și Ga-

briel Fauré. Nu împliniseşi încă 17 ani cînd, în primăvara anului 1898, ţi s-a cîntat pentru întîia oară *Poema Română* la Paris sub conducerea lui Colonne.

Aici am să fac un popas, pentru ca să-mi completez povestirea din două puncte de vedere deosebite.

★

În rîndul întîi vreau să notez un fapt important. Fiecare vacanţă aveai obiceiul s-o petreci acasă la părinţi, unde făceai nu numai studii de muzică şi de cultură generală, dar mai ales plimbări pe dealuri şi pe văi. Sufletul d-tale a rămas prieten bun cu pămîntul strămoşesc, a păstrat legătură strînsă cu natura în mijlocul căreia te-ai născut şi în care au trăit, cu bucurii şi cu necazuri, părinţii d-tale, bunicii, străbunicii şi tot neamul din care faci parte. Latura aceasta a vieţii d-tale a avut, de sigur, mare înrîurire asupra structurii d-tale sufleteşti.

Vreau să arăt acum, în al doilea rînd, cum se încadrează *Poema Română*, într-o întreagă mişcare de închegare a culturii noastre naţionale.

În anul 1890 apare în Convorbiri literare, vestita poezie a lui Coşbuc, Nunta Zamfirei. Parcă întreg poporul românesc de pretutindeni era chemat,

Din fundul lumii, mai din sus
Şi din Zorit şi din Apus

la o horă măiastră, adevărată Horă a Unirii.

De la un capăt al Ţării la celălalt a trecut un fior de simţire nouă, curată şi prevestitoare de fapte mari. Nunta Zamfirii prin simplitatea ei, în nevinovăţia ei feciorelnică a fost un început de vremuri noi.

În anul 1891 se întemeiază în Bucureşti din iniţiativa unui mănunchi de studenţi, printre care la loc de frunte se găsea colegul nostru Simeon Mehedinţi, Liga pentru unitatea culturală a tuturor Românilor. Un vînt de unire sufletească suflă din ce în ce mai tare peste toate ţările locuite de Români.

Procesul Memorandului, început în anul 1892 în contra fruntaşilor intelectuali români din Ardeal, nu numai că nu opreşte mişcarea, ci din contră îi sporeşte ritmul.

În anul 1893 apare volumul „Balade şi idile", în care sînt strînse împreună poeziile lui Coşbuc, plămădite între 1883 şi 1890, iar în anul 1899 volumul „Fire de tort".

Această scurtă enumerare, în care fiecare an şi fiecare nume însemnează o dată memorabilă în desvoltarea contemporană a sufletului românesc, n-ar fi deplină dacă nu i-aşi adăuga două evenimente de cea mai mare însemnătate. Întîi apariţia revistei „Semănătorul" în anul 1900, la început sub conducerea lui Vlahuţă şi Coşbuc, iar de la 1903 sub direcţia mai energică şi mai accentuat naţionalistă a d-lui Nicolae Iorga. Apoi apariţia în anul 1906 cu un răsunet deosebit în literatura noastră, a poeziilor colegului nostru d-l Octavian Goga.

E epoca de apropiere, pe planul literar, a tuturor claselor sociale şi în care s-a manifestat o seamă de scriitori plini de avînt naţional. E epoca de

înfrățire a tuturor Românilor, epoca de pregătire sub toate raporturile a vremilor ce aveau să vie. Într-un sfert de veac s-a desăvîrșit, prin cultură, consolidarea Națiunii noastre.

★

După acest ocol necesar pot reveni acum la *Poema Română*. Eram la Paris cînd s-a cîntat întîia oară la concertele Colonne. Ca mai la toate concertele, ocupasem cel mai bun loc de la galerie, drept la mijloc, în față. De acolo de sus ascultasem pe violoniștii Sarasate și Ysaye, pe pianiștii Raul Pugno și Diémer. De acolo asistasem la conducerea concertelor simfonice nu numai de Colonne, dar și de alți conducători vestiți: Richard Strauss, Felix Mottl și Hans Richter. De acolo admirasem simfoniile lui Beethoven, *Damnația lui Faust* de Berlioz și cîte alte lucrări simfonice minunate. Și iată că tot de acolo aveam fericirea să ascult o bucată simfonică compusă de un Român. Vă închipuiți cu ce evlavie am ascultat-o.

Cine nu cunoaște astăzi *Poema Română*? Ea are ca temă să te facă să simți ce este o zi de sărbătoare la țară. În realitate *Poema Română* are un înțeles mai adînc. Ea este o integrare și o armonie de sentimente specific românești, de la cele mai simple și elementare, pînă la cele mai înalte și rafinate.

Lucrarea d-tale, stimate coleg, are un plan logic, care se desfășoară admirabil.

Poema are mai întîi o introducere. E, cum s-ar zice în pictură, fondul tabloului sau și mai bine, arătarea atmosferei în care se va desfășura serbarea.

E o seară de vară în ajunul unei sărbători. Sună clopotele la biserică și s-aud preoții cîntînd. Se întunecă. Ciobanii în depărtare cîntă doina. Deodată s-aud tunete. Începe furtuna, se dezlănțuie și apoi încetul cu încetul se potolește. Se face ziuă. Cîntă cocoșii. Se aud iar clopotele la biserică.

Aceasta e partea poetică a Poemei, în care ai redat tot ce aveai mai cald în suflet de prin locurile pe unde ai copilărit.

Acum începe serbarea. Ai avut intuiția admirabilă să începi cu o melodie ritmică a unui cîntec extrem de popular. Ai reușit să scoți din ea o adevărată perlă muzicală. Această melodie ultra populară revine, ca un leit motiv, sub diferite înfățișări, în toate bucățile următoare. Treci apoi de la ea la o splendidă horă băierească, așa cum o descrie Coșbuc în Nunta Zamfirei:

Trei pași la stînga binișor
Și alți trei pași la dreapta lor;
Se prind de mîini și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind
Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor,

apoi la o chindie cu tactul mai viu și mai sprinten. În urmă toate se îmbină și se împletesc într-o minunată orchestrație, în care se cuprind sub formă impunătoare, sentimente de venerație, sentimente de încredere și sentimente de mîndrie națională.

Poema Română redă, sub formă muzicală, mai caldă și mai adînc atingătoare, aceleași aspirații de înfățișare națională pe care le-a dat literatura în epoca dinainte de războiul mondial.

★

Din anul 1898 și pînă astăzi, stimate coleg, desfășurarea geniului d-tale artistic s-a făcut într-o continuă și triumfală ascendență.

La ceea ce natura ți-a dat cu dărnicie, la ceea ce studiile cu maeștrii pricepuți de la Viena și de la Paris au reușit să desăvîrșească, se mai adăugau două elemente, care au fost esențiale în dezvoltarea d-tale.

A fost în linia întîi, firește, dragostea nemărginită a părinților față de fiul excepțional care pornise bine pe drumul falnic al succeselor...

Cîntăreț din patru strune, cum zice colegul Octavian Goga, ești astăzi cunoscut și recunoscut în toată lumea drept cel mai mare violonist. Vioara d-tale parcă e de cristal, oricare ar fi bucata pe care ai cînta-o, e unică, ea poartă pecetea caracteristică a sufletului d-tale.

Lucru rar. Ești nu numai „virtuoz" cum se zice în lumea specială a artei muzicale, adică interpret desăvîrșit, pe vioara d-tale, a celor mai vestite și grele bucăți, dar ești în același timp și un minunat conducător de orchestră, prin prestigiul și autoritatea d-tale muzicală reușești să obții cele mai strălucite efecte cu orchestra pe care o conduci.

Lucru și mai rar. De la început ai fost și executant și compozitor. În viața de muncă extraordinară pe care ai dus-o din copilărie și pînă astăzi, cele două personalități întrunite în ființa d-tale — cea de executare și cea de creație artistică — și-au ținut cumpănă fericită una alteia. Nu mă încumet să judec lucrările d-tale muzicale, numeroase și felurite, care au obținut pretutindeni și succes față de public și aprobări din partea criticilor speciali. Ai atins toate genurile de compoziție înaltă și ești socotit printre cei mai mari compozitori.

Pretutindeni în lumea civilizată numele d-tale, prezența și executarea operelor d-tale inspiră respect, admirație și entuziasm, care, firește, se resfrînge asupra țării noastre, puțin cunoscute, dar deseori bîrfite.

D-ta faci, prin activitatea d-tale superioară, cea mai bună și cea mai frumoasă propagandă națională. D-ta ești astfel în străinătate un strălucit reprezentant al neamului românesc, iar acțiunea d-tale de misionar pentru cunoașterea și înțelegerea țării este sigură și durabilă.

De altfel, stimate coleg, ți-ai îndeplinit această înaltă misiune liniștit, stăruitor, fără zgomot și în țări străine și aici la noi.

N-a fost an în care să nu străbați țara în lung și în lat, răscolind și ridicînd sufletele sub farmecul viorii d-tale, iar în timpul Marelui Război, ai mers din spital în spital să alini suferințele fraților răniți.

Ai încurajat cu dragoste frățească talentele tinere, ca să se manifeste și să se ridice și le-ai dat, prin viața d-tale simplă și cumpătată, plină de sforțări și de necontenită perfecționare, și o pildă de urmat și o dovadă că *un mare artist poate fi, în același timp, și un mare caracter*. E cea mai bună lecție, stimate coleg, pentru cei care se îndoiesc de calitățile rasei noastre.

Pentru toate aceste motive, iubite și stimate coleg, sîntem fericiți de intrarea d-tale în Academia Română și, în numele colegilor noștri, îți zic cu bucurie și cu mîndrie: Fii binevenit în mijlocul nostru.

GEORGE ENESCU
ÎNTEMEIETOR DE ȘCOALĂ MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ [1]

de Acad. *Mihail Jora*

Faptul de a aduce în fața dv. un prinos amintirii aceluia ce a fost George Enescu mă tulbură și mă neliniștește.

Mai întîi pentru că iau cuvîntul pentru întîia oară în acest lăcaș suprem de cultură, în fața unui auditoriu alcătuit din cei mai reprezentativi oameni de știință și de artă ai țării românești.

Iar în al doilea rînd, pentru că subiectul conferinței ce mi s-a făcut cinstea de a mi se cere e de natură să mă emoționeze într-atît, încît să-mi adumbrească modestele mijloace de tălmăcire, ce-mi stau la îndemînă în mod obișnuit. Și e firesc să fie așa, căci n-au trecut nici șase luni de cînd a sosit vestea care curmă nădejdea de a mai revedea pe acela ce îmbina într-o perfectă simbioză măreția spiritului cu bunătatea inimii. Sîntem încă prea aproape de dureroasa despărțire și ne aflăm desigur prea departe de uriașa apariție a fenomenului Enescu...

L-am cunoscut într-o seară de iulie, în 1909.

Era tînăr, dar deja artist consacrat, iar eu eram adolescent proaspăt ieșit de pe băncile liceului. Nu era de mirare deci că, de la cea dintîi întîlnire cu el, să fi fost subjugat nu numai de violonistul ce pătrundea în adîncurile sufletului meu, dar și de omul care mi se părea atît de deosebit de cei din jurul lui.

Avea o căutătură cum nu mai întîlnisem: părea că te străpunge cu privirea; de fapt, te desmierda... Ținuta-i era mîndră, dar în același timp modestă. Iar vorba lui domoală te îndemna să asculți urechea, și cu ce dragoste urmăreai apoi cuvintele pline de duh ale acestui povestitor înnăscut.

Seara aceea a însemnat pentru mine începutul începutului. Au trecut 46 de ani, dar simțămintele trezite atunci în sufletul adolescentului sînt păstrate cu grije în acelea al omului ce se află în tinda bătrîneții și care stă azi în fața dv.

Iată de ce mi-e teamă să nu mă înduioșez prea mult, vorbind despre maestrul muzicii noastre, fapt pentru care vă cer toată îngăduința.

S-au împlinit de curînd 74 de ani, de cînd într-un îndepărtat cătun din fundul Moldovei a deschis ochii spre nemărginire acela ce a fost sortit să devie unul din cei mai mari muzicieni ai timpurilor noastre. Al optulea fiu

---

[1] Comunicare rostită la 21 oct. 1955 de către Mihail Jora cu prilejul comemorării, la Academie, a 6 luni de la moartea lui George Enescu. Analele Academiei Republicii Populare Române, vol. V, partea a II-a, 1955, p. 9.

al lui Costache și al Mariei Enescu a rămas, totuși, unicul vlăstar al lor, deoarece toți ceilalți frați și surori ce-l precedaseră muriseră de timpuriu, înainte ca el să fi venit pe lume. Este deci foarte probabil că, dacă ar fi trăit cu toții, nu s-ar mai fi născut al optulea copil, iar muzica românească ar fi rămas încă mai mult timp în starea de vitregie în care se găsea prin anii 1880.

În acea vreme o mișcare muzicală serioasă nu se ivise în țara noastră. Muzica era socotită drept o distracție, o îndeletnicire artistică ușoară, ce-și găsea întrebuințarea la chefuri prin tarafurile de lăutari. Acestea alcătuiau de altfel însăși baza muzicii societății noastre de atunci.

E drept că prin foile de zestre ale fetelor din marea și mica burghezie se găsea trecut, printre altele, ca aport al acestor fete, de a ști franțuzește și de a cînta la pian. Nu era greu de închipuit cum cîntau și ce cîntau, căci ele primeau învățătura muzicală de la guvernante, germane sau franceze, niște biete femei scăpătate ce nu izbutiseră să-și găsească un rost în țara lor. De altfel, se găsesc încă și azi prin anticariate maldăre de note muzicale din acele vremuri, legate în volum și alcătuite dintr-un pestriț amestec de fantezie și potpuriuri din opere italienești, din valsuri și cadriluri la modă și, cîteodată din așa numite „romanțe naționale", compuse sau aranjate de compozitorii timpului.

Diletantismul muzical ce se întindea de-a lungul țării nu era de natură să încurajeze nici pe compozitorii autohtoni, admițînd că aceștia ar fi fost mai iscusiți decît executanții. De fapt, și unii și alții erau cam de aceeași putere.

Mai întîi, compozitorii români mai că nu existau. Erau amatori, necunoscători ai elementelor de bază ale muzicii: armonia și contrapunctul. Cînd nu și le însușeau din literatură muzicală străină, inventau melodioare naive, de un gust dubios, pe care le numeau „romanțe naționale".

Alături de aceștia se mai aflau în țară și un alt gen de compozitori, de origine germană sau italiană, aduși din țările lor pentru a forma cadre didactice la conservatoarele nou create din București și din Iași. Aceștia erau desigur superiori elementelor autohtone din punctul de vedere al tehnicii pe care o învățaseră în țara lor de baștină. Dar din punctul de vedere al inventivității melodice și al construcțiilor muzicale erau aproape tot atît de săraci. Meșteșugari mai mult sau mai puțini isteți, ei încercau să potrivească cele învățate la școală cu spiritul muzical înapoiat ce domnea la noi.

Cercetînd astăzi manuscrisele și puținele tipărituri rămase, putem constata naiva artă ieșită din pana acestor compozitori, dornici de a fi pe placul unui public necultivat și ne putem da seama cît de puține lucruri muzicale din acea vreme pot fi privite astăzi sub altă prismă decît cea documentară.

În astfel de împrejurări, apariția lui George Enescu pare a fi cu atît mai impresionantă, cu cît nu-și are asemănare în istoria artelor în general, nici în istoria muzicii în special.

Geniile muzicale ale tuturor timpurilor s-au ivit numai după ce terenul fusese îndelung și migălos pregătit de înaintași. E o lege ce se impune în genere peste tot. Nici Bach, nici Mozart, nici Beethoven, și nici Wagner, n-au răsărit izolați, ci precedați timp de decenii de compozitori mai mărunți.

În Franța s-a întîmplat la fel. Numai o îndelungată tradiție muzicală a putut produce pe Berlioz, și apoi pe Debussy. De asemenea, în Rusia,

ivirea lui Musorgsky, a lui Stravinsky sau a lui Prokofiev s-a datorat înaintaşilor mai modeşti apăruţi cu mult înaintea lor, Glinka sau Dargomîjsky.

Dar chiar în ţară la noi, dacă cercetăm celelalte arte, observăm o linie ascendentă în decursul timpului.

În poezie se pleacă întîi de la fraţii Văcăreşti şi de la Cîrlova pentru a ajunge, după cincizeci de ani, prin Bolintineanu, Grigore Alexandrescu şi Alecsandri, la Eminescu. În pictură, de asemenea; înaintea lui Luchian au trebuit să apară în mijlocul secolului Tatarescu, Rosenthal, Levaditi, apoi mai tîrziu Andreescu şi Grigorescu.

Numai în muzică nu se produce ceva asemănător. Enescu se iveşte chiar la începutul mişcării noastre muzicale. Trebuie observat că nu numai mediul social general şi înconjurător nu îndreptăţea o astfel de apariţie, dar nici măcar mediul său familiar. Nici un strămoş muzical nu este cunoscut în familia sa şi nici vreo tradiţie care să fi hotărît de minunata soartă a copilului. De unde şi de la cine a moştenit darul său muzical rămîne o taină, una din acele minuni ale naturii, ce trebuie încă pătrunsă de mintea omenească. Nu de la maică-sa, care ciupea din ghitară, sau de la taică-său care cînta şi el cîteodată de inimă albastră din vioară a putut moşteni talentul copilul minune care la vîrsta de trei ani încerca să cînte la violină. Dar să lăsăm pe Enescu însuşi să vorbească despre copilăria lui.

„Cît de departe mă pot purta amintirile copilăriei întîlnesc muzica. Aceasta, pentru că nu au existat vreodată graniţe între viaţa şi arta mea. Am simţămîntul, sau iluzia, că am trăit, am respirat, am gîndit veşnic în muzică...

Şi totuşi nimic mai puţin muzical decît mediul înconjurător al copilăriei mele. Mama nu era muziciană decît din instinct; iar în ce-l priveşte pe tata, cînta uneori din vioară în clipele libere ce-i lăsau treburile agricole. Asta-i totul. De altfel locuiam la ţară şi vă las să vă gîndiţi singuri ce poate însemna viaţa muzicală într-un cătun pierdut din Moldova".

Astfel, fără ca mai nimic să fie pregătit, fără ca nimeni să-l fi prevăzut, apare pe neaşteptate, ieşit din străfundul gliei româneşti, acest făt frumos al muzicii.

Muzicieni ca Wiest, Hübsch şi chiar Flechtenmacher sau Caudella... nu au putut înrîuri starea înapoiată muzicală din acele timpuri, nici ca să lase în urma lor o temeinică producţie artistică.

De la aceşti compozitori minori se ajunge direct la Enescu, printr-un salt neîntîlnit încă, ceea ce ne îndreptăţeşte a susţine că la noi adevărata artă muzicală se iveşte cu el, omul al cărui geniu s-a răspîndit de pe meleagurile noastre, peste două continente, de-a lungul unei jumătăţi de veac.

Acesta este adevărul şi atunci trebuie să ne punem îndată întrebarea:

Cum ar fi evoluat viaţa muzicală românească şi ce s-ar fi ales de dînsa, dacă al optulea copil al lui Costache Enescu nu s-ar fi născut?

Cred că s-ar fi produs mai întîi o mare întîrziere în deşteptarea noastră muzicală.

Dacă ţinem seama de mentalitatea părinţilor noştri, cărora le era teamă, aş zice aproape ruşine, de a-şi lăsa copii să înveţe muzica, socotită drept lăutărie, e neîndoios că cea mai mare parte dintre muzicienii generaţiei mele ar fi fost nevoită să-şi aleagă alte cariere.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cît se înflăcărează părinții de astăzi, care la cea mai mică licărire artistică a odraslei lor își închipuie că se află în fața unui copil minune și-l socotesc ca atare, de cele mai multe ori în mod ridicol, în aceeași măsură încercau părinții noștri să înfrîneze clocotul tineresc ce se revărsa din sufletele noastre, îndreptîndu-l spre alte țeluri. Iar dacă totuși am izbutit cei mai mulți dintre noi, după grele încercări, să ne impunem voința de a învăța muzică, aceasta se datorește fie intervenției directe a lui Enescu pe lîngă părinții noștri, fie numai marelui lui renume și aureolei de care era înconjurat maestrul, fapt ce le scormonea trufia, făcîndu-i să creadă că odraslele lor ar putea fi, cîndva, înconjurate de aceleași onoruri și ar putea să se bucure de aceleși succese ca și băiatul lui Costache Enescu de la Liveni.

Și iată cum dacă pînă la începutul secolului, — prea puține elemente românești se îndreptau hotărîte spre muzică, îndată ce numele și renumele lui George Enescu au ajuns pînă în orașele și satele noastre, pîlcuri de tineri din toate clasele sociale au purces spre școlile din țară și străinătate pentru a învăța temeinic muzica, după ce mai întîi învinseseră împotrivirile părinților lor.

Și dacă această îndreptare spre muzică a tineretului de la începutul veacului, fie în direcția execuției, fie în aceea a creației, se întîmplă în mai mare parte, sub influența mirajului enescian, nu e mai puțin adevărat că această înrîurire era indirectă, căci contribuția pozitivă și personală a maestrului nu intervenea încă.

Ea va apare mai tîrziu în diferite feluri.

Mai întîi nici unul dintre noi, oricare ar fi fost specialitatea lui, cu orice profesor ar fi învățat, nu-și găsea liniștea înainte de a se fi dus în pelerinaj la maestrul și înainte de a i se fi supus. Părerile, sfaturile, încurajările, criticile lui, rămîneau întipărite în mintea noastră, și erau urmate cu sfințenie în pofida oricăror alte considerațiuni.

Căci maestrul cobora adînc în miezul lucrării, îi descoperea luminile și umbrele, le tălmăcea apoi cu sănătoasă plasticitate, făcîndu-te să înțelegi mai bine propria ta operă. Iar dacă aceasta nu era lipsită de însușiri, o cînta în concertele lui de violonist sau de șef de orchestră, dîndu-și toată silința să o prezinte în cele mai bune condiții. Și nu puțin lucru însemna pe vremea aceea executarea unei lucrări românești în concerte publice.

Înființarea de către Enescu a premiului de compozitor ce-i purta numele, și care s-a decernat sub președenția lui timp de 34 de ani, a fost încă un foarte puternic imbold pentru înflorirea creației muzicale românești. Acest premiu însemna pentru tinerii muzicieni, pe lîngă un ajutor bănesc, binevenit, o consacrare și primirea lor în rîndul creatorilor de elită. Era ceva asemănător cu „Prix de Rome“, dar în care oficialitatea nu avea nici un cuvînt de spus. Căci această oficialitate, cînd nu dovedea rea voință față de sforțările tinerilor muzicieni ai generației mele, strălucea prin dispreţuitoare nepăsare, ce se tempera doar prin intervențiile hotărîtoare ale maestrului, cînd nedreptățile ne loveau prea crunt.

Așa că, și prin această activitate extramuzicală, nu cu puțin a izbutit Enescu să întărească plăpînda temelie a școlii muzicale românești.

De asemenea, cu greu își poate închipui cineva astăzi ce a însemnat pentru tineretul muzical de dinaintea celui dintîi război mondial execuțiile

la Ateneu a atîtor capodopere, dirijate pentru prima oară în România de maestrul nostru. Într-o vreme în care nu exista radio, iar imprimările pe plăci erau rare și rău făcute, audierea Damnațiunii lui Faust, a Șeherezadei, a Nocturnelor lui Debussy, a Simfoniei a IX-a, a actului al III-lea din Parsifal, a Simfoniei a II-a și a Suitei a II-a a maestrului, și altele, însemnate pentru noi, în afară de nemărginite bucurii artistice, mîndria de a ști că datorită lui modesta capitală a țării se ridică la înălțimea muzicală a marilor metropole ale lumii.

Creația lui Enescu a fost însă ceea ce ne-a pătruns mai mult și ne-a dat imboldul de a iscodi la rîndul nostru tainele expresiei muzicale românești.

Enescu a fost, înainte de toate, compozitor român.

Tot ce a scris, a răsărit din adîncul ancestral al sufletului său de moldovean, chiar atunci cînd gîndul său muzical (și aceasta se întîmpla foarte des) a stilizat într-atîta încît părea înstrăinat.

Pentru majoritatea ascultătorilor noștri, în afară de Poema Română și de cele două Rapsodii, care lovesc auzul prin tematica lor de folclor sătesc, și mai ales de folclor orășenesc, celelalte lucrări ale lui Enescu (cu excepția Sonatei a III-a pentru vioară și pian) sînt socotite străine de simțirea românească, avînd mai degrabă o concepție germană sau franceză. Cît de greșită e această credință o dovedesc părerile criticilor dinafară de hotarele noastre, care, mai clari văzători, și-au dat seama că în gîndirea muzicală a lui Enescu zace ceva străin de simțirea lor și, fără a-i preciza melosul românesc ce-i stă la bază și pe care ei nu-l cunoșteau, au fost unanim în a afirma că opera maestrului este scrisă de un compozitor din sud-estul Europei. Căci Enescu, oricît de mult ar fi trăit în Occident, a fost în continuu urmărit de amintirea muzicii țării sale, amintire ce se strecoară ca un ușor parfum de-a lungul creației lui, începînd cu Simfonia în mi bemol și cu primele două Suite pentru orchestră, trecînd prin Simfonia a III-a, Sonata de violoncel, cele trei Sonate de pian, și Impresiile din copilărie, pentru a culmina cu Sonata a III-a de vioară, cu Oedip și cu Suita sătească.

Și astfel, spre deosebire de Bartók, de pildă, care-și alegea materialul sonor direct din folclor, Enescu și-l construiește pe al lui, singur, printr-o adîncire și o stilizare a gîndirii muzicale populare; creează un stil muzical propriu, de o rară originalitate, și, croind calea muzicii culte românești, devine ctitor de școală.

Să mai adăugăm și cinstea profesională fără de pereche a maestrului ce ne-a călăuzit pe fiecare dintre noi.

Tot ce a așternut compozitorul pe hîrtii poartă pecetea unei nobile inspirații și a unei îndelungi și răbdătoare puneri la punct a lucrării. Nimic n-a fost scris la întîmplare, iar conștiința sa de muzician cinstit n-a avut nevoie să ascundă vreodată ceva de care să-i fi fost rușine.

Ascultați ce ne spune el însuși:

„Lucrez încet și în taină... Sînt urmărit de îndoieli dar nu cunosc deznădejdea: sînt prea umil pentru a-mi oferi luxul de a-mi pierde nădejdea. Lucrez în bucurie și în durere. Mă simt ca acele femei copleșite, care poartă în brațe prunci sănătoși, bine alăptați. Ele sînt gata să cadă de oboseală, dar sînt fericite. În sfîrșit, nu sînt niciodată mulțumit cu totul, niciodată. Dacă aș fi într-o zi, aș înceta îndată să mai compun, pentru a opri pe vecie

o clipă minunată... Unui tînăr compozitor care ar veni să-mi ceară sfaturi, i-aşi spune următoarele: *Fii dumneata.* Nu trăi cu frica de a face mai mult sau mai puţin decît vecinul d-tale. *Dacă ai ceva de spus, spune-o, în felul* dumitale, va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci. N-o să fie mai puţin bine. Nu fii urmărit de ideia progresului artistic. *În artă nu se progresează decît dacă umbli foarte încet.* Nu căuta un grai nou, *cată-ţi-l* pe al dumitale, adică mijlocul de a tîlmăci cum e mai bine ceea ce zace în dumneata. *Originalitatea o capătă numai acela ce n-o caută...*"

În sfîrşit, mai avem de învăţat de la el însuşirea de a fi modeşti şi de a ne face datoria fără îngîmfare. Noi îi cunoaştem de mult modestia. Străinii au aflat-o şi ei acum.

Iată ce ne spune Bernard Gavoty, care a redactat amintirile maestrului apărute la Flammarion de la începutul anului 1955.

„... Într-o seară la Strasbourg, un duet între Enescu şi Menuhin, în dublul concert de Bach. Pe scena palatului de serbări, maestrul şi discipolul, aşteaptă cu arcuşul în mînă. Enescu atacă cu acea robustă sinceritate a oamenilor cărora le place să spună adevărul. Menuhin îi răspunde, furişează sunetul lui argintiu în pînza pe care o ţes fără întrerupere corzile în jurul lui. O clipă unică în mijlocul largo-ului, cînd cele două violine desenează arabescuri înlănţuite, asemănătoare cu două suflete ce se întîlnesc pe culmi...

... În seara următoare... Enescu recită două sonatine pentru violină şi clavecin şi două sonate pentru violină solo (tot de Bach). Cîtă ştiinţă pentru a face să învie o gigă umilă sau o modestă gavotă şi cîtă îndrăzneală pentru a ataca pieptiş monumentala chaconă. E nevoie de experienţa unei vieţi întregi, datorită căreia, din veac în veac, bătrînul BACH retrăieşte sub degete inspirate, străluceşte timp de cîteva clipe, pentru a reintra apoi în umbră şi a fi batjocorit de virtuoşi... După concert, regăsesc pe Enescu la dr. Pautrie, prietenul său de totdeauna. Vreau să-l felicit, să-i destăinuiesc bucuria noastră a tuturora, recunoştinţa obştească. El schiţează un gest indefinit, care trădează marea sa răbdare şi nădejdea adeseori amăgită şi spune: ... „Caut numai să aşez puţină lumină pe aceste comori..."

Auziţi! ... „Je cherche seulement a mettre un peu de lumière sur ces trésors..."

Căci omul acela avea să scoată în curînd „multă lumină" din sufletul său, pentru a putea îndura nemişcarea trupului şi a înceta de „a se odihni de muncă prin muncă", aşa cum o făcuse toată viaţa şi cum ne-o cerea tuturor celor ce trăiam în preajma lui.

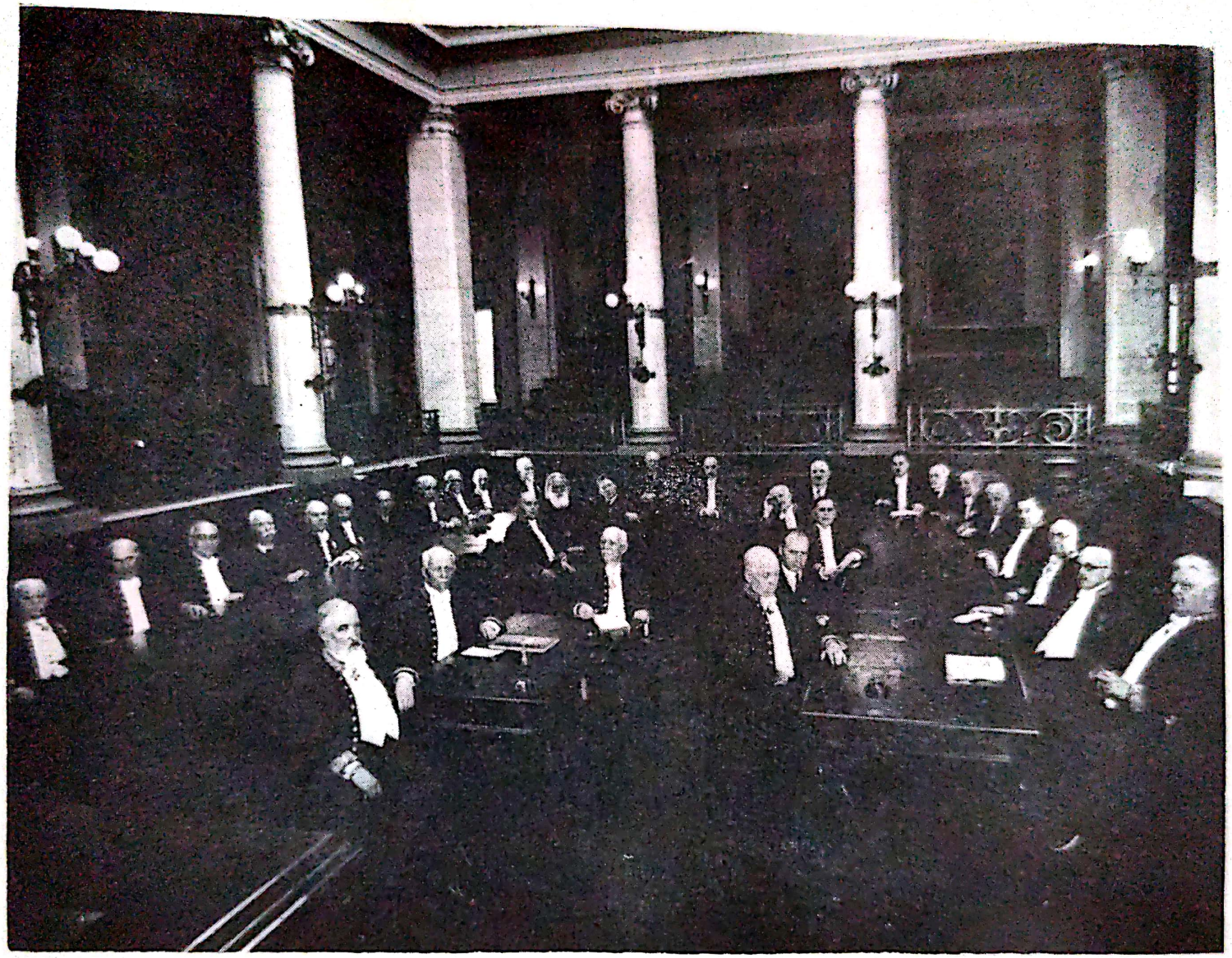
Iată cine a fost îndrumătorul muzicienilor generaţiei mele. El i-a descoperit, el i-a crescut, i-a instruit, le-a dezvoltat însuşirile, adeseori chiar fără să o ştie.

Prezenţa lui printre noi însemna o pildă şi un imbold fără pereche, în aprigile noastre străduinţi de a ţine în viaţă muzica românească, care pe vremea aceea, asemenea unui copil plăpînd, se zbătea înfrigurată şi lipsită de alt ajutor.

Şi iată de ce socot că fără George Enescu şcoala muzicală românească ar fi avut o altă soartă: s-ar fi născut cu mare întîrziere, s-ar fi dezvoltat şi ar fi evoluat pe planuri mai neînsemnate, ar fi fost lipsită de generozitatea de simţire, de buna credinţă şi de dreapta judecată dăruite de întemeietorul ei.

18. *George Enescu:* la ședința comemorării a 75 de ani de la înființarea Academiei Române — 29 mai 1941

Scanned with OKEN Scanner



19. Ședința solemnă a Academiei cu prilejul aniversării a 75 de ani de existență — mai 1941.

Scanned with OKEN Scanner

Iar muzica noastră, și odată cu ea țara și sufletul bogat și artistic al poporului nostru, ar fi rămas multă vreme necunoscute străinătății, fără acest sol intraripat, trimis în depărtări să vorbească lumii despre noi, în singurul grai care nu cunoaște hotare.

Ivirea, urcușul și dezvoltarea geniului creator al lui Enescu apar ca fenomene ale forțelor naturii.

Dar și acestea, după ce s-au dezlănțuit, se potolesc.

Omul care nu demult spunea încă: „... Nu mai doresc decît un lucru pe lume: să tălmăcesc pînă în clipa de pe urmă ceea ce tresare în mine: să dezvălui pînă la ultima picătură sucul poamei sălbatece pe care anii au rumenit-o... *Cît trăiesc vreau să cînt.* Visez tot timpul, ascult fără să înțeleg, mă rătăcesc compunînd..." Omul acesta și-a găsit pacea, pacea armonioasă și însorită. Acolo, alături de rarele spirite care înaintea lui au trăit în zbucium ca și el, pentru a turna „puțină lumină" peste omenirea întunecată.

Marele nostru maestru s-a sfîrșit...

Parcă am auzit strigătul antic: „Marele Pan a murit..." și o perdea groasă se așterne greu și dureros peste sufletele noastre.

Ceea ce a lăsat George Enescu poporului său e un dar fără seamăn, de care trebuie să ne apropiem cu dragoste și recunoștință.

Iar noi, generațiile vîrstnice și tinere de muzicieni români, care sîntem îndreptățiți să fim mîndri de moștenirea lui, avem datoria să purtăm mai departe făclia pe care acest Prometeu al artei muzicale a smuls-o infinitului pentru noi.

Scanned with OKEN Scanner

Le 25 mai 1915, un collège extraordinaire de savants roumains signa un acte d'une signification historique. „Dans le temple de la pensée et de la sagesse, Eutherpe pénètre sollennellement — Muse fière et bienfaisante".

A 35 ans Georges Enesco était élu membre d'honneur de l'Académie Roumaine.

Mais il entrait effectivement dans le temple de la pensée et de la sagesse à peine en 1919. Après la fin de la guerre et après la réalisation complète de l'Union de la Nation Roumaine.

En 1932, à la suite de la proposition de Mihail Sadoveanu, l'Académie Roumaine élut Georges Enesco comme membre actif.

A l'occasion de la cérémonie de sa réception dans les rangs des membres actifs, le Sécrétaire perpétuèl de l'Académie Roumaine, le savant Gheorghe Țițeica, disait: „Joueur sur quatre cordes, vous êtes aujourd'hui connu et reconnu dans le monde entier comme le plus grand violoniste. (...) Chose rare. Vous êtes non seulement un virtuose, mais en même temps un merveilleux chef d'orchestre. (...) Chose encore plus rare. Dès le début, vous avez été, et exécutant, et compositeur. Dans la vie de musique extraordinaire que vous avez mené dès l'enfance et jusqu'aujourd'hui, les deux personnalités réunies en votre personne — celle d'exécuteur et celle de créateur artistique — se sont heureusement équilibrées entre elles. (..) Vous avez atteint tous les genres de haute composition et vous êtes considéré parmi les plus grands compositeurs."

L'Académie Roumaine a apprécié dans l'oeuvre énescienne l'oeuvre multiséculaire du peuple roumain, élevée jusqu'aux plus hautes cîmes de l'art, et dans George Enesco l'astre de la musique roumaine.

Georges Enesco vivra éternellement dans le Livre d'Or de l'Académie, comme il vit éternellement dans la personne du peuple qui l'a conçu. Parce que — comme le disait au siècle dernier un savant roumain — „une nation qui aspire à vivre doit savoir se souvenir. Et la nation roumaine sait se souvenir.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Mocanu

ECOUL OPEREI POETICE ȘI DRAMATICE A LUI VASILE ALECSANDRI ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ DIN TRANSILVANIA

O puternică personalitate, care a dominat, timp de mai bine de 50 de ani (1840—1890), întreaga cultură românească a veacului trecut, a fost fără îndoială Vasile Alecsandri. Talentul său creator, preocupările sale multilaterale, în materie de poezie, proză literară, dramaturgie, presă, folclor, constituie o revărsare tumultuoasă de energii, într-o epocă a istoriei noastre culturale cînd ne găseam încă, în aproape toate domeniile de activitate enumerate, abia în faza unor începuturi.

Ajuns în 1840 în comitetul de direcție al *Teatrului Național* din Iași, deși abia în vîrstă de 20 ani, el devine unul din stîlpii de susținere ai acestei instituții pe care o alimentează timp de o jumătate de veac cu bogatul și variatul său repertoriu. Încep dinadins cu această ramură a activității sale fiindcă de la început ne oglindește criteriul — am putea spune: aproape contemporan — care stă la baza întregii sale creații artistice. Întreaga sa operă e o oglindire a frămîntărilor sociale și politice ale vremii sale, fiecare rînd dezvăluie realismul observațiilor sale, atitudinea sa critică împotriva stărilor de lucruri înapoiate și curajul de luptător împotriva unei lumi care intrase în descompunere. Alecsandri își mărturisește deschis, încă din tinerețe, concepția sa despre rolul social al artei, despre tendința „progresistă" a lucrărilor sale, subliniază, fără falsă modestie, rolul lor binefăcător într-o lume întîrziată în concepții social-politice anacronice și își menține această atitudine în toate domeniile și în tot cursul activității sale.

Într-o scrisoare din tinerețe, adresată lui Ubicini, el spune textual, vorbind despre prima sa operă dramatică, *Iorgu de la Sadagura:*

„În această piesă batjocoresc un cusur al protipendadei și care putea duce la rezultate dezastruoase. Se încuibase aici o proastă afectare de a disprețui tot ce este național, limbă, obiceiuri, bucurii și însăși țara Moldovei. Oricine trecuse granița ca să meargă în străinătate, fie chiar pînă la Cernăuți, se socotea că nu mai poate trăi în țară.

Am acoperit cu atîta ridicol cele două personaje principale din comedia mea, încît, după reprezentare, și acest cusur a dispărut ca prin farmec... De teamă să nu fie asemuiți cu Iorgu și Gafița, și mai mult chiar decît atît, am ajuns un fel de sperietoare despre care se spune la ureche « bagă de seamă să nu te aducă Alecsandri pe scenă »" [1].

Această mărturisire care datează de prin 1856 demonstrează că Alecsandri nu privește creația artistică ca pe un simplu divertisment, ca un mijloc de a distra pe cititori, sau pe spectatorii adunați într-o sală de teatru, ci el conferă fiecărui rînd scris rolul unei arme de luptă, rolul mobilizator al cetățeanului luminat care ține să ridice poporul său, să-i imprime o concepție de viață nouă,

[1] Bibl. Acad. R.S.R. mss 3370 f. 250 și urm., cf, Scarlat Frosa „Corespondența lui V. Alecsandri despre teatru" în „Studii și cercetări de istoria artei" an IV. nr. 3—4 din 1957, p. 230.

modernă, conformă cu spiritul vremilor noi, pe care învățase să le cunoască din mișcările social-politice progresiste ale apusului.

Această concepție militantă despre literatură și artă în general străbate cu un fir roșu întreaga sa creație, de la monoloagele sale ca *Clevetici*, *ultra demagogul* și *Sandu Napoilă*, *ultra retrogradul*, de la trilogia *Chiriței* și feeria *Sînziana și Pepelea* prin poezia de mare avînt de luptă politică *Deșteptarea României* sau ciclul *Ostașii Noștri* — pînă la *Plugul blestemat*, acest strigăt de revoltă scos la 1888, în timpul răscoalelor țărănești. Concepției progresiste despre artă i se datorește și interesul său pentru literatura populară pe care o culege și o face cunoscută, în traducerea franceză, și străinilor, și care constituie pentru creația sa personală un permanent izvor de inspirație.

Cuprinsul ideologic al operei sale vaste, într-o epocă în care poporul român trăia sfîșiat politicește în trei state — Moldova, Țara Românească și Transilvania — nu se putea impune cu prea multă ușurință. Dacă mai adăugăm acestor cauze și prigoana reacțiunii conducătoare a țării împotriva oricăror idei înalte de libertate și înnoire politică, ne dăm seama că lupta lui Alecsandri n-a fost ușoară.

Tocmai acesta trebuie să fie motivul pentru care Alecsandri a întrupat cele mai înaintate idei ale sale în opera dramatică, creație destinată maselor, creație care nu are nevoie să fie citită pe îndelete și comentată în chip savant, ci are efect imediat asupra spiritului mulțimii. În adevăr, pentru a sesiza biciuirea cosmopolitismului boieresc din *Chirița* sau demagogia lui Clevetici, aluziile la diriguitorii politicii naționale din *Boieri și Ciocoi* caracterizați plastic chiar și numai prin numele lor de Hîrzobeanu, Lipicescu, Neamuș, Vulpe, etc., pentru a pricepe poziția de luptă a scriitorului față de o societate înapoiată, nu era nevoie de titluri academice sau de studii speciale. Oricare spectator de la galerie înțelegea aluziile transparente și susținea cu entuziasm cauza progresului. Meritul lui Alecsandri pentru răspîndirea în mase a unei ideologii noi, avînd la bază reforme democratice progresiste în viața noastră de stat de la mijlocul veacului trecut, este foarte mare.

★

După această necesară introducere, menită a fixa omul și scriitorul în cadrul epocii sale, vom încerca a face legătura între creația literară a lui Alecsandri și muzică.

Scriitorul, familiarizat în anii studiilor sale de la Paris cu spectacolul literar-muzical, și-a dat prea bine seama că spectacolul dramatic pur e un gen mai dificil, mai ales într-o epocă și într-o societate nu îndeajuns de matură din punct de vedere cultural. Pentru ca ideile conținute în operă să prindă aripi, să circule cu mai multă ușurință, să se răspîndească în mod rodnic în conștiința maselor, melodia, muzica, constituia un al doilea element artistic, mai dinamic decît creația literară propriu-zisă. Deci interesul scriitorului pentru compoziția muzicală menită să însoțească textele sale poetice sau dramatice, preferința sa, în creațiile de tinerețe, pentru genul „canzonetelor", al „cîntecelor comice" și al comediilor și feerilor muzicale, nu se datorează numai unei mode a timpului, nici unui spirit superficial de imitație a apusului, ci preocupării pornite dintr-o grijă de a face să circule în cercuri cît mai largi ideile înnoitoare cuprinse în operele sale.

Scanned with OKEN Scanner

În această privință se cuvine relevată atenția scriitorului îndreptată încă din tinerețe și susținută în tot cursul vieții sale pentru cultura sa muzicală și interesul său pentru creația muzicală a vremii. Relațiile sale cu o serie de compozitori români și străini ne dezvăluie interesul permanent pentru soarta operei sale menite a fi însoțită de muzică.

Dacă studiile numeroase consacrate vieții și operei lui Alecsandri se opresc în general prea puțin asupra acestui aspect, din vasta corespondență a scriitorului și numeroasele mențiuni din presa contemporană, obținem, din fericire, ample detalii în această privință.

Acestei laturi a preocupărilor sale îi vom consacra partea preliminară a prezentei lucrări. Ni se pare necesară această „uvertură" pentru că socotim că ea va fi în măsură să deschidă anumite perspective mai clare celorlalte probleme legate de ecoul operei lui Vasile Alecsandri în creația muzicală din Transilvania.

Alecsandri era un caracter entuziast și deschis, înzestrat cu o puternică receptivitate pentru toate manifestările artistice. Ne-o dovedește cu prisosință variata lui activitate de poet, gazetar, diplomat, etc. În cadrul acestor multiple preocupări trebuie menționat la loc de frunte și interesul puternic și permanent pentru muzică. Biografiile poetului amintesc unele amănunte din viața părinților săi, în măsură a ne face să înțelegem rădăcinile mai adînci ale acestui interes. Astfel N. Pătrașcu [1] ne spune că tatăl poetului avea o voce frumoasă de bariton iar mama sa era o mare iubitoare de muzică. Din nefericire, în casa părintească el n-a primit în copilărie o educație muzicală în sensul modern al cuvîntului și nici mediul în care a trăit ulterior nu l-a stimulat în această direcție. A iubit însă muzica, a dorit s-o înțeleagă, a arătat interes pentru folclorul muzical, a scris despre el, a avut relații strînse cu creatori și interpreți de seamă ai muzicii clasice, l-au entuziasmat succesele muzicanților noștri, în țară și peste hotare și a ținut să pună în circulație numeroase din lucrările sale literare însoțite de muzică. Despre aceste preocupări ne vorbesc limpede nenumărate izvoare de informații la care ne vom referi în cursul expunerii noastre.

Încă din copilărie — ne mărturisește poetul în una din scrisorile sale către Ion Ghica — fusese fermecat de arta cu care cînta la drîmbă Vasile Porojan „cu un talent la care n-am putut ajunge niciodată și pe care-l admiram mai mult decît am admirat mai tîrziu talentul lui Liszt" [2]. Dacă acest citat oglindește numai un naiv entuziasm din primii ani ai copilăriei, mai tîrziu încep să-l intereseze cîntecele populare ale scripcarului Didică ale căror texte sînt poate cele dintîi creații populare pe care le adună [3].

În 15 noiembrie 1836 se înființează la Iași conservatorul filarmonic — dramatic. Alecsandri în acea epocă nu se găsea în țară, dar, întors în 1839, e numit în 1840 membru în comitetul de direcție al *Teatrului Național* din Iași, alături de C. Negruzzi și M. Kogălniceanu. Teatrul avea și caracter liric și dramatic. Alături de spectacole teatrale se dădeau numeroase reprezentații de operă cu lucrări ale lui Rossini, Bellini, Donizetti și Mozart. Astfel atribu-

---

[1] N. Pătrașcu: *V. Alecsandri*, București, 1894, p. 440.

[2] *Vasile Porojan*, Mircești 1880 p. 72.

[3] Ion Ghica: *Scrisori către V. Alecsandri*, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

ţiile oficiale ale poetului l-au pus în legătură nemijlocită cu activitatea muzicală a vremii, în care i-a revenit şi un rol îndrumător.

La 1 ianuarie 1847 are loc la Iaşi concertul marelui pianist Franz Liszt, care vine în capitala Moldovei la invitaţia unui comitet din care făcea parte Gheorghe Asachi, vornicul Ştefan Catargi, D. Gusti şi Vasile Alecsandri. Unul din concertele lui Liszt la Iaşi are loc, în cerc restrîns, chiar în casele lui Alecsandri.

În acelaşi an încep relaţiile poetului cu alţi doi muzicanţi de seamă ai epocii, de la noi, cu bucovineanul Carol Miculi — elev al lui Chopin, mai tîrziu director al conservatorului de muzică din Lemberg — pe care-l cunoaşte prin intermediul familiei Hurmuzachi, şi cu Alexandru Flechtenmacher, fiul consilierului juridic al principatului Moldovei, Christian Flechtenmacher, de origine sas din Ardeal, trecut în Moldova în 1820, în acelaşi timp cu o serie de profesori ardeleni (Pop, Manfi, Bob, etc.) [1]. Cu ambii, Alecsandri va rămîne în strînse legături aproape pînă la sfîrşitul vieţii. Flechtenmacher va deveni colaboratorul său muzical pentru nenumărate lucrări literare iar de Miculi îl leagă o admiraţie şi un respect deosebit care se desprinde mai întîi din elogioasa prezentare pe care o face culegerii sale de 48 arii de folclor muzical românesc sub titlul *Melodiile româneşti*, în „România Literară", nr. 9 (1855) [2], apoi din colaborarea lor ulterioară, Miculi scrie o partitură pentru *Hora Unirii* [3] compune o *Hora independenţei* [4]. Alecsandri îi trimite la Lemberg traducerea polonă a *Cîntecului Gintii Latine* pentru a-i compune muzica [5] — poezia fiind tradusă în alt ritm, nepotrivit pentru melodia compusă de maestrul italian Marchetti, în 1878, cu prilejul festivalului de la Montpellier. Tot Miculi compune în 1864, cu prilejul sfinţirii catedralei ortodoxe din Cernăuţi muzica unei „Liturghii" care-l umple de admiraţie pe Alecsandri [6].

Scriindu-i lui Al. Hurmuzachi, în 15 martie 1868, pune şi problema eventualei convingeri a lui Miculi să accepte la Bucureşti un post echivalent cu cel de la Lemberg, dar încheie cu o constatare amară privind moravurile vieţii publice de la noi: „nici chiar eu nu l-aş îndemna să părăsească o realitate pentru o himeră" [7].

Colaborarea cu Flechtenmacher începe din epoca activităţii sale în comitetul de direcţie al *Teatrului Naţional* din Iaşi. Compozitorul era şef de orchestră la teatrul francez din Iaşi [8], care se contopeşte în 1840 cu cel românesc [9]. Compoziţiile sale însoţesc o mulţime din creaţiile poetului, dintre care amintim: *Scara mîţii*, *Piatra din casă*, *Doi morţi vii*, *Nunta ţărănească*, *Chiriţa în Iaşi*, *Crai nou* (în prima versiune muzicală), *Cinel-Cinel*, *Barbu Lăutarul*, etc. Multe din poeziile lui Alecsandri — *Hora Unirii*, *Adio Moldovei*, etc. — au

---

[1] G. Tofan, *Alecsandri şi Bucovina*, în „Junimea Literară" II, 1905, p. 155—162.

[2] „Junimea Literară", II, 1905, p. 145 şi urm.

[3] *Flechtenmacher* de N. Pătraşcu, p. 748.

[4] T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, p. 215.

[5] M. Gh. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, p. 286

[6] G. Tofan, *Alecsandri şi Bucovina*, în „Junimea Literară" II, 1905, pag. 155—162.

[7] „Junimea Literară", II, 1905, p. 145 şi urm.

[8] *Flechtenmacher*, de N. Pătraşcu, p. 748.

[9] T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

ajuns la o circulație largă și la o popularitate extraordinară grație armonizărilor lui Flechtenmacher. Într-o scrisoare adresată în 1881 ministrului cultelor, Alecsandri spune textual următoarele: „Eu am existat numai pentru neamul românesc din ziua cînd stihurile mele au răsunat sub arcușul lui Flechtenmacher [1].

O contribuție importantă la îmbogățirea repertoriului nostru dramatic-muzical și la dezvoltarea celui vocal-coral a adus și colaborarea rodnică a poetului cu alți compozitori din țară, ca I. Wachmann. Ed. Caudella, Ludovic Wiest, Gh. Burada, Grigore Ventura și G. Stephănescu.

Dintre aceste colaborări cea mai apreciată de poet pare a fi aceea cu G. Stephănescu, compozitorul muzicii feeriei naționale *Sînziana și Pepelea*.

Alecsandri a întreținut raporturi strînse cu o serie de mari compozitori, ca Thomas și Gounod, pe care îi cunoaște la Paris, și italianul Marchetti, de care am mai pomenit. Prin mijlocirea prietenului său Obedenaru, care trăia la Roma și care fusese membru în juriul concursului de la Montpellier, care l-a distins pentru *Cîntecul gintei latine*, i-a cerut lui Marchetti compunerea unei opere pe libretul scos de Obedenaru după drama *Despot Vodă*. Din motive necunoscute, planul muzical a rămas nerealizat, cu toate că Obedenaru compusese libretul în limba italiană.

Legăturile lui Alecsandri cu Gounod au fost mai strînse.

În amintirile sale despre activitatea literară a lui Alecsandri, pe cînd era ministru al României la Paris, Bengescu menționează un poem în limba franceză extras din piesa *Ovidiu*, poem ce-l citi într-o zi lui Gounod și pe care marele maestru proiectase să-l transpună în muzică [2]. În adevăr, în manuscrisele lui Alecsandri păstrate la Academia R.S.R., la nr. 1674 se găsește un text românesc al dramei *Ovidiu*, un text francez în proză *(piéce roumaine en cinq actes)* și un alt text francez în versuri căruia Alecsandri îi dă titlul: *Ovide, opéra en cinq actes*, urmat de un *Scenario* în proză, tot în limba franceză, scris de altă mînă, probabil din însărcinarea lui Gounod [3]. Nici acest proiect de a transpune în muzică creația lui Alecsandri nu s-a realizat, din motive rămase necunoscute.

Alt plan rămas în stare de proiect este acela al transpunerii pe muzică a piesei sale *Fîntîna Blanduziei*. Manuscrisul cu nr. 804 (filele 186—187) cuprinde o scrisoare a poetului adresată la 28 iulie 1884, din Mehadia, lui Ion Ghica, în care îi comunică posibilitatea unei întîlniri cu compozitorul italian Manzocchi în acest scop [4].

Amănunte despre interesul intens pe care-l arăta poetul preocupărilor muzicale ar putea fi sporite foarte mult. Am selecționat însă numai cîteva dintre cele mai prețioase, care ne ajută să cunoaștem o latură nu îndeajuns de luminată pînă acum din puternica complexitate spirituală a artistului. Din materialul expus, cercetătorii vor fi în măsură să aprecieze influența operei sale literare asupra creației muzicale contemporane și ecoul mare pe care creația poetului l-a avut în public, tocmai fiindcă era legată de marile

---

[1] M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, p. 286.

[2] N. Lascu: *Ovidiu în România*, în vol. com. Ovidiu, Buc. 1957, p. 455.

[3] Id. ib. p. 456.

[4] Id. ib. p. 455.

Scanned with OKEN Scanner

evenimente politice și naționale ale vremii, cum au fost mișcările revoluționare de la 1848, actul istoric al Unirii Principatelor și Războiul pentru Independență.

Opera lui Alecsandri, inspirată din viața poporului legată de evenimentele de seamă ale istoriei naționale, axată pe dragostea pentru creația populară din care s-a inspirat ca dintr-un izvor permanent, a determinat și în mișcarea muzicală a vremii o atmosferă asemănătoare. Creația muzicală originală începe a se orienta înspre muzica populară sau îmbrățișează genul bărbătesc și eroic al poeziei patriotice cultivate de Alecsandri.

Creația literară a lui Alecsandri n-a rămas însă închisă între frontierele politice ale statului român de atunci. Ea a avut un puternic ecou și în Transilvania. Relațiile poetului cu intelectualii români din Ardeal, în 1848, răspîndirea poeziilor sale și a operelor dramatice, fie prin edituri, fie prin spectacole și turnee teatrale, ecoul succeselor sale artistice din țară și de peste hotare au deșteptat un puternic interes și în această provincie.

Despre manifestările artistice românești din Transilvania dinainte de 1848, și mai ales despre cele muzicale, avem puține informații datorită faptului că nu există o presă românească ardeleană care să consemneze această activitate.

Cele dintîi mențiuni despre lucrări literare ale lui Alecsandri, interpretate de trupe de diletanți români din Transilvania, în special din Brașov, datează din perioada 1842—1848. Ca un ecou al activității literare-muzicale din capitala Moldovei, se reprezintă și aici, din timp, în timp, unele vodeviluri, cantonete sau cîntecele comice care avuseseră răsunet în principate.

Anul revoluționar 1848 a pus pe ardeleni în contact direct cu Alecsandri: poetul va sta un timp la Brașov. I se vor publica poezii în presa ardeleană și va întreține legături cu intelectualitatea din Transilvania și Bucovina (Barițiu și familia Hurmuzachi). Dar înăbușirea mișcării revoluționare atît în Ardeal cît și în Țările Române, anii de exil ai poetului petrecuți în Franța, măsurile represive din cuprinsul imperiului austro-ungar în epoca absolutismului au fost tot atîtea motive care au făcut să scadă un timp ecoul operei lui Alecsandri în Transilvania.

În deceniul care urmează anului revoluționar, pînă către 1860, știrile despre o activitate literară sau muzicală românească sînt rare.

Totuși din articolele de mai tîrziu ale lui Gh. Barițiu, publicate în presa din Transilvania, aflăm că masele românești luau cu asalt sălile de spectacole la reprezentațiile unor turnee venite din România. Acest lucru dovedește mai cu seamă circulația extraordinar de largă de care s-a bucurat opera lui Alecsandri dincoace de Carpați, circulație care constituie doar o verigă mai recentă din lanțul neîntrerupt al relațiilor culturale de veacuri dintre cele trei țări românești.

Oprindu-ne la textele muzicale care însoțesc opera lui Alecsandri în Transilvania vom constata că la început ele sînt creații ale compozitorilor de peste munți, ca Flechtenmacher, Gh. Ventura, G. Stephănescu, Wachmann, etc. Abia mai tîrziu opera poetului va avea ecou și în creația muzicală a românilor ardeleni și bucovineni.

Cea dintîi mențiune din presa ardeleană despre executarea unei compoziții muzicale pe text de Vasile Alecsandri, în Transilvania, este din 15 iunie 1861.

Scanned with OKEN Scanner

Ziarele relatează că, cu prilejul vizitei căpitanului suprem Alexandru Bohățiel la Gherla, corul teologilor din acel oraș a cîntat *Hora Unirii* de Alecsandri, pe muzica lui Flechtenmacher. Este pentru întîia oară cînd „Gazeta Transilvaniei" menționează numele pieselor muzicale care se execută la o serbare, dîndu-ne de acum înainte posibilitatea urmăririi cu mai multă ușurință a evenimentelor artistice din Transilvania.

Credem că mențiunea relativ tîrzie a circulației operelor lui Alecsandri transpuse pe muzică nu exclude ipoteza că ele erau cunoscute și se executau și anterior, fără a se bucura însă de cronici și dări de seamă în presa care ar fi indispus autoritățile habsburgice și cenzura, mai ales după actul Unirii Principatelor, care a stîrnit un val de entuziasm și nădejdea unei apropiate uniri a românilor din Transilvania cu cei din Principate. De aceea credem că nu Gherla va fi avut cinstea de a asculta pentru prima oară *Hora Unirii* pe muzica lui Flechtenmacher. Ea trebuie să fi pătruns și să fi fost cunoscută încă din 1859 în orașele de margine, Brașovul și Sibiul și să fi însoțit în tot Ardealul și Bucovina manifestațiile entuziaste care salutau Unirea Principatelor.

O nouă perioadă de tăcere învăluie activitatea anilor 1862—1867, pînă la realizarea dualismului politic.

În acest interval apare la Budapesta, în 1895, revista „Familia", condusă de Iosif Vulcan, publicație de un înalt nivel artistic și beletristic, care va ține neîntrerupt legătura culturală dintre românii de pretutindeni și va intensifica cultul operei lui Alecsandri în Transilvania.

Începînd cu anul 1867, mențiunile despre astfel de manifestări încep a se înmulți. „Gazeta Transilvaniei" din 31 august 1867 anunță spectacolele trupei Pascaly la Brașov, în cadrul cărora tenorul Balaban cîntă elegia lui Alecsandri *Bălcescu murind* pe muzica lui P. Mezetti. În același an, „Familia" anunță că la balul dat de societatea studențească „România Jună" din Viena, în cadrul unui concert, studentul I. Neagoe a executat la vioară compoziția *Adio Moldovei*, după versurile lui Alecsandri, iar studentul Cornel Comănescu, acompaniat la pian de Reineche a cîntat cîntecul *Bălcescu murind*. În anul următor sînt înregistrate manifestări asemănătoare la Blaj și la Cluj. În repertoriul muzical al tineretului român din Blaj e menționată romanța *Dorința*, pe text de V. Alecsandri [1] iar la Cluj, cu prilejul comemorării a 20 ani de la revoluția din 1848, s-a cîntat *Hora Unirii*, pe muzica lui Flechtenmacher [2]. În 1869, în cadrul unui festival al societății studențești „România Jună" din Viena, studentul Gabriel Socor cîntă romanța *Steluța*, compoziția lui B. Florescu pe versuri de Alecsandri, iar corul societății intonează compoziția corală *Român verde ca stejarul*, de Izidor Vorobchievici, pe versuri de Alecsandri [3]. E cea dintîi mențiune a lucrărilor acestui compozitor bucovinean care vor deveni destul de populare în provinciile de dincolo de Carpați. Astfel, o altă compoziție a sa pe versuri de Alecsandri, *Barcarola Venețiană*, se cîntă în același an la o ședință literară a societății de lectură din Beiuș, alături de altă

[1] „Familia", IV nr. 17 din 14/26 mai 1868
[2] Ibid.
[3] „Familia", V, nr. 17 din 27.IV./9.V.1869

Scanned with OKEN Scanner

piesă muzicală a lui Flechtenmacher, *Tătarul*, tot pe textul poetului moldovean [1].

Alegerea lui Alecsandri ca membru al Societății Academice Române în 1867 reprezintă un considerabil spor de prestigiu pentru poet în aceste provincii și cultul său crește în mod vizibil în conștiința publicului românesc. Popularitatea sa — și în domeniul literar dar și în cel muzical — va lua un avînt considerabil, care va spori și mai mult după publicarea, în 1869, a *Colecției de melodii naționale române* a lui Flechtenmacher, compusă din 11 piese românești, marșuri, etc., folosind, în majoritate creația poetică a lui Alecsandri. Această colecție va forma multă vreme repertoriul național cel mai la îndemînă al românilor ardeleni.

În deceniul următor se petrec cîteva evenimente politice și culturale importante care vor întări și mai mult prestigiul și popularitatea lui Alecsandri, atît în Principatele Unite cît și în Transilvania și în cuprinsul imperiului habsburgic. Evenimentele vor contribui în același timp și la diminuarea bruscă a influenței culturii germane, care începuse a se manifesta în viața românilor ardeleni, și la orientarea lor spre tînăra cultură națională.

Cel dintîi dintre aceste evenimente a fost războiul franco-german din 1870—71. De o jumătate de secol întreaga viață culturală din Principate era orientată spre Franța și se înfiripase sub influența franceză. Printre fruntașii acestei orientări se găsea tocmai Vasile Alecsandri. El polarizează în jurul său toate sentimentele de dragoste și de compătimire față de Franța îngenunchiată și inițiază chiar unele măsuri de sprijin material și moral al ei. La inițiativele sale se asociază și românii ardeleni. Și în felul acesta, un element exterior îndepărtat, are consecințe nebănuite și hotărîtoare, pentru consolidarea unității noastre spirituale.

Al doilea eveniment, legat de data aceasta de însăși viața și libertatea poporului nostru, a fost Războiul pentru Independență, proclamarea Neatîrnării. Biruințele armatelor noastre, alături de armata rusă, dincolo de Dunăre, au stîrnit în Transilvania un entuziasm de nedescris. Fiecare victorie era sărbătorită în toate orașele cu manifestații mărețe. Cîntecele și poeziile care celebrau faptele de arme erau cîntate și declamate în toate părțile și în sufletele tuturor se năștea nădejdea apropiatei libertăți politice. În această mișcare, care a cuprins întreaga populație românească a Transilvaniei, mesagerul artistic și interpretul sentimentelor mulțimii a fost mai cu seamă Alecsandri.

E ușor de înțeles entuziasmul românilor la știrile îmbucurătoare care soseau de pe frontul din Bulgaria. Presa, calendarele, manualele de școală, comentează faptele de arme ale luptătorilor de la Plevna și Grivița, reproduc poeziile lui Alecsandri și Sion, iar cîțiva tineri poeți, ca P. Dulfu, pe atunci președintele societății „Iulia" a studenților din Cluj, și B.A. Vineș publică versuri originale inspirate de aceste evenimente.

În domeniul creației muzicale pe texte de V. Alecsandri își fac în această perioadă apariția încă doi compozitori. Primul e bucovineanul Ștefan Nosievici cu piesa corală *Tătarul*, a cărei execuție e menționată în programul corului țărănesc din Chizătău Banat [2], în programul elevilor liceului din Beiuș, cu

[1] „Familia", V. nr. 28 din 13/25. VII. 1869.
[2] „Telegraful Român", XXV nr. 71 din 8/20 sept. 1877

ocazia comemorării lui Samuil Vulcan, patronul şcoalelor din acel oraş [1] şi în programul societăţii studenţeşti „România Junã“ din Viena [2]. Al doilea este George Dima, a cărui compoziţie *Vivandiera* este interpretată la concertul dat de „Reuniunea de cîntări“ din Sibiu în favoarea soldaţilor români răniţi în luptele pentru independenţă [3] şi apoi concertul „Reuniunii de gimnastică şi cîntări“ din Braşov, în acelaşi scop şi în aceeaşi zi ca şi la Sibiu (4/16 iunie 1877) [4].

Al treilea eveniment, de astă dată cultural, dar cu un efect tot atît de puternic şi în Transilvania ca şi peste Carpaţi este triumful lui Alecsandri la concursul de la Montpellier (mai 1878). Întreaga presă românească din Ardeal sărbătoreşte succesul poetului, reproduce poezia *Cîntecul gintei latine* în toate limbile în care a fost tradusă: italiană, franceză, germană, latină, polonă, maghiară, menţionează traducerile în reto-romană, ebraică, etc. Acest entuziasm al presei ardelene reprezenta aspiraţia către libertate politică şi naţională a unui neam încătuşat care începe să nădăjduiască într-un viitor mai fericit.

Repertoriul alecsandrian se impune de acum înainte tot mai mult şi în manifestările muzicale, şi, alături de *Cîntecul gintei latine*, pe muzica lui Marchetti, mai apar în programe, pe lîngă bucăţile amintite, şi o serie de compoziţii noi. Astfel „Familia“, comentînd concertul corului român din Şiria-Arad, aminteşte executarea următoarelor lucrări muzicale, pe texte de V. Alecsandri: *Tătarul*, de Nosievici, *Odă ostaşilor români* de Ciprian Porumbescu şi *Dumbarva Roşie* [5]. Executarea compoziţiei lui Marchetti e menţionată mai întîi la Braşov, la 2/14 iulie 1878, în cadrul unui concert al „Reuniunii române de cîntece şi gimnastică“ [6]. Cronicarul ziarului arată că „aplauzele nu mai voiau să înceteze iar corul a trebuit să repete cele patru strofe“. Numai la cîteva săptămîni după interpretarea acestei bucăţi, ea e inclusă şi în programul corului plugarilor din Şiria (13/15 aug.) sub conducerea învăţătorului Nicolae Ştefu, care mai execută şi o nouă compoziţie a lui Ciprian Porumbescu, *Luna Mai*, pe text de V. Alecsandri.

Alte compoziţii pe texte de Alecsandri care-şi fac loc în repertoriul de dincolo de Carpaţi în această epocă mai sînt: *Barcarola veneţiană* şi *Cîntec ostăşesc* de M. Ştefănescu, cîntate de corul societăţii „A. Şaguna“ din Sibiu [7], *Marşul ostăşesc* de Al. Flechtenmacher şi *Gondoleta* de acelaşi autor, cîntate de basul Gh. Dima, la „Reuniunea de cîntări din Sibiu“ [8], *Cinel-Cinel* cor de Scheletti (sic) [9] executat de „Societatea română de cîntări şi muzică din Caransebeş“, *Hora Griviţei*, de Gr. Ventura, executată de baritonul Nicolae Popovici la un concert al societăţii „România Junã“ din Viena [10].

---

[1] Ibid. XXV, nr. 97, 1877
[2] Ibid. XXV, nr. 3, 1877
[3] „Gazeta Transilvaniei“ L. nr. 44/1877
[4] „Telegraful Român“, XXV, nr. 46, 1877
[5] „Familia“, XIV, nr. 9, 1878.
[6] „Gazeta Transilvaniei“ L. I. nr. 53, 1878
[7] Familia“ An. XVI nr. 92, 1880
[8] Ibid. An. XVII nr. 16, 1881
[9] Ibid. An. XVII. nr. 15, 1882
[10] Ibid. An. XVIII nr. 23, 1882

Scanned with OKEN Scanner

Anul 1883 îmbogăţeşte repertoriul muzical alecsandrian cu cîteva compoziţii noi şi nume noi de creatori. Astfel la Arad, în programul concertului dat de negustorii şi meseriaşii români, sub conducerea profesorului de muzică Petru Popovici, se cînta *Doina* lui Alecsandri, pe muzică de Vorobchievici [1], la Caransebeş „Societatea română de cîntări şi muzică" cîntă *Seguedilla*, compoziţie de Gh. Dima [2] iar societatea „Armonia", pentru cultivarea şi răspîndirea muzicii naţionale în Bucovina, a executat compoziţia lui Tudor Flondor *Lăcrămioara*, tot pe text de Alecsandri [3]. În anii următori, alte societăţi reiau bucăţile amintite şi înscriu în program compoziţii noi. Astfel societatea corală a industriaşilor români „Progresul" din Arad, „Societatea pentru fond de teatru român" din Arad, includ în programele lor piese cunoscute, iar „Reuniunea învăţătorilor" din Satu-Mare, de sub preşedenţia lui Vasile Lucaciu, înscrie în program aria *Copiliţă de la Munte*, de Ciprian Porumbescu, din opereta *Crai Nou*, de Alecsandri.

În această perioadă, influenţa muzicii pe texte de Alecsandri ia o dezvoltare foarte mare, mai cu seamă în mediul rural. Aproape că nu există comună mai de seamă, în Banat şi Crişana, unde să nu ia fiinţă coruri ţărăneşti de plugari, în al căror repertoriu muzica pe texte de Alecsandri să nu constituie aproape o exclusivitate. Citǎm din numeroasele înjghebări artistice de acest fel pe acelea din Sudria-Juponi, Pecica Română, Biserica Albă, Cobza, Vărădia, Ceacova, Beregsău, Bocşa Română, Cuvin (Arad), Sf. Mihai (Banat) etc. În repertoriul unor astfel de coruri apar alte piese noi. Astfel corul din Tiovanul Mare execută compoziţiile *Mîndruliţă de la munte*, de G. Stephănescu, şi *Român verde ca stejarul*, de Eusebiu Mandicevschi [4].

Începînd cu epoca Unirii Principatelor, timp de aproape un sfert de veac muzica pe texte de Alecsandri a cunoscut în Transilvania o ascensiune aproape continuă. În primul deceniu, creşterea cultului pentru Alecsandri a fost mai lent dar între 1870—1885 ea a luat proporţii tot mai mari, atît ca răspîndire teritorială cît şi ca volum de compoziţii. În această perioadă am văzut că la început circulau mai ales melodiile din ţara veche, mai apoi au pătruns o serie de compoziţii ale autorilor din Bucovina şi unele creaţii ale compozitorilor din Transilvania. Aceştia din urmă însă aduc în creaţia muzicală a epocii, începînd de prin 1884—1885, o notă nouă. Datorită culturii lor muzicale de şcoală germană, compoziţiile lui Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu şi Ciprian Porumbescu reprezintă o direcţie nouă, mai matură, mai profundă, care schimbă din nou orientarea gustului muzical din Transilvania.

În mijlocul acestei atmosfere, intervine în 1890 moartea poetului. Evenimentul e subliniat de întreaga presă din Transilvania, se organizează parastase în oraşele mari, la Braşov sau Lugoj, iar braşovenii organizează şi o festivitate comemorativă cu un program muzical, în cadrul căruia se execută *Cîntecul gintei latine*, de Marchetti, baritonul Nicolae Popovici cîntă compoziţiile lui Gh. Dima, *Seguedilla* şi *Stelele*, iar corul execută *Hora Dobrogeană* de Nicolae Popovici.

---

[1] „Familia" XIX nr. 9 din 27/2. VII. 1883
[2] Ibid. nr. 47 din 20/2 XII, 1883
[3] Ibid. XX nr. 1 din 13. I. 1884
[4] „Familia" XXV nr. 43 din 28/9 XI 1890.

Scanned with OKEN Scanner

Tristul eveniment va însemna ulterior o diminuare treptată a influenței poetului asupra muzicii din Transilvania, cu tot succesul compoziției lui Iacob Mureșianu *Mînăstirea Argeșului*, executată mai întîi în 1891.

Materialul documentar cercetat scoate în evidență faptul că toți compozitorii contemporani cu poetul au fost puternic atrași de creația sa literară, făcînd adesea abstracție de valoarea artistică a operelor sale, de lirismul lor subiectiv sau de unele imperfecțiuni de formă — fiindcă aceste creații literare, fie erotice, fie idilice sau peisagiste fie patriotice, fie de proveniență folclorică, purtau pecetea simțului său muzical înnăscut, a instinctului său muzical, a armoniei creatoare, inerente ritmului și muzicalității versurilor sale. În lumea senzorială a poetului vibrau melodii latente care se materializau în versurile operei sale literare. Ele proveneau din sufletul anonim al poporului, mai cu seamă prin intermediul poeziei populare, pe care poetul a cules-o de obicei din gura cîntăreților și a lăutarilor, a auzit-o întotdeauna însoțită de melodie. Acestor ecouri ritmice, melodice și de formă nu le-a putut da o expresie muzicală proprie căci nu avea pregătirea specială necesară în această direcție, dar compozitorii le-au intuit în versurile sale și le-au întrupat în creațiile lor muzicale. Deci întreagă această influență novatoare de la mijlocul veacului trecut asupra creației noastre muzicale vine direct din cîntecul popular și el nu putea rămîne neproductiv în opera muzicienilor noștri. Ecourile populare au răpit cu o forță, pe care am putea-o numi „elementară", pe compozitori, fapt care a determinat o atît de largă popularitate a operelor muzicalizate pe textele lui Alecsandri. Acești compozitori au fost uneori muzicieni instruiți, profesioniști, ca Flechtenmacher sau P. Mezetti, alteori simpli diletanți sau melomani care au dat o expresie personală sentimentelor poetului. Din această categorie face parte, de exemplu, B. Florescu, autorul muzicii *Steluței* și alții. Astăzi aceste creații muzicale nu mai reprezintă decît o valoare istorică, documentară. În ele se contopesc în mod uimitor elementele primelor noastre încercări de muzică vocal-corală cultă cu numeroase elementele de folclor muzical urban, fenomen caracteristic începuturilor creației noastre muzicale.

Dar opera poetică a lui Alecsandri are o influență nedeterminantă și asupra creației muzicale populare. Ideile și sentimentele cuprinse în poeziile sale patriotice sau erotice și-au exercitat puterea lor sugestivă în mod instinctiv asupra cîntecelor populare noi, prin creatori animați de aspirații și sentimente identice din sînul poporului anonim. Aceste cîntece, în care se contopește geniul creator al poporului cu vibrațiile sufletești ale marilor artiști culți, sînt desigur cele mai prețioase vlăstare ale artei noastre populare.

Alături de muzica vocal-corală, opera lui Alecsandri a fertilizat și creația muzicală instrumentală, prin numeroasele compoziții cu caracter militar, marșuri, ode, imnuri, etc. cu caracter de dans, mai ales hore, și în sfîrșit prin compoziții cu caracter scenic-dramatic.

Începînd cu primii ani ai secolului nostru opera poetică a lui Alecsandri a început a servi unei noi serii de muzicieni, ca material pentru compoziții cu caracter didactic-școlar. Astfel o serie de cadre didactice ca Severeanu, Hasnaș, Ivela, I. Costescu, Magiari, Poslușnicu, Lungu, etc. au utilizat îndestul de mult poeziile sale pentru nevoile învățămîntului muzical intuitiv.

Scanned with OKEN Scanner

Din nefericire nici acest material nu este adunat și cercetat pentru a putea avea o imagine completă a ecoului operei lui Alecsandri în muzică.

★

Cercetarea noastră, mai mult cu caracter istoric decît analitic se oprește la sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea. După această dată, influența lui Alecsandri este în sensibilă scădere, dar nu este totuși inexistentă. Ea va continua în Transilvania atît cu lieduri, cu acompaniament de pian, cît și cu compoziții pentru coruri bărbătești, de femei sau mixte. Amintim dintre compozitorii ardeleni care duc mai departe, la începutul veacului nostru, această tradiție, pe Iacob Mureșianu, pe Eugen Pap, și Guillaume Șorban, L. Domide.

Influența lui Alecsandri, mai ales în Transilvania, a avut un caracter mobilizator, prin conținutul național popular al poeticii sale, îmbinat cu același caracter al compozițiilor muzicale. Opera sa n-a fost numai un divertisment ocazional pentru românii din această provincie, ci a constituit un puternic instrument de luptă politică și național patriotică, care a întreținut în sufletul românilor oprimați conștiința trează a sentimentelor lor patriotice pînă în epoca unirii din 1918.

Începutul teatrului românesc în Principate este strîns legat de numele și de activitatea lui Alecsandri. Manifestările anterioare în acest domeniu, dintre 1816—1840, nu au nici caracter permanent, nici caracter național.

Începînd cu activitatea dramatică a lui Alecsandri, teatrul românesc intră într-o matcă nouă. Opera sa dramatică nu mai însemnează un divertisment; concepția sa creatoare este legată de realitățile sociale și politice ale vremii sale. El atacă păcatele și viciile unei societăți în prefacere, el propagă prin scrisul său idealurile progresiste ale unei epoci din istorie, el face din scrisul său o armă de luptă pentru cucerirea unui viitor luminos și înmormîntarea unor moravuri perimate. Fiecare rînd al melodiilor sale se leagă printr-o mulțime de fire invizibile de viață, fiecare cîntecel comic demască un tip social, condamnat de principiile progresiste ale vremii. Așa se explică imensa popularitate de care se bucura teatrul lui Alecsandri în toate provinciile românești. Era, mai presus de toate, această legătură strînsă cu viața.

Continuînd tradiția dramatico-muzicală a deceniilor precedente, creațiile dramatice ale lui Alecsandri au pășit pe scenă însoțite de muzică. La început, această muzică n-a fost decît un cîntec popular, o melodie ocazională, la modă, executată vocal, sau instrumental, constituind un divertisment în cursul acțiunii. Ulterior a început colaborarea scriitorului cu compozitorii timpului pentru crearea unor texte muzicale în corelație cu acțiunea. Așa sînt compozițiile lui Flechtenmacher pentru lucrările dramatice *Acvinte și Pepelea*, *Crai Nou*, *Scara mîței* sau pentru cîntecele comice *Mama Angheluța* sau *Herșcu boccegiul:* așa vor fi mai tîrziu compozițiile lui Wachmann pentru *Millo, director*, *Corbul român*, sau a lui Ludovic Wiest pentru *Nunta țărănească*.

Primul spectacol cu o piesă de Alecsandri în Transilvania, menționat în presa timpului, datează din anul 1852, deci posterior cu zece ani debutului său pe scena *Teatrului Național* din Iași. Cea dintîi lucrare dramatică, reprezentată de o trupă de diletanți, din Brașov, este *Piatra din casă* [1]. Comentînd

[1] „Gazeta Transilvaniei", XV nr. 76 din 27 IX 1852.

acest spectacol, Gh. Bariţiu scrie că „muzica piesei a fost compusă în adins aici în Braşov". Iată deci că de la început activitatea dramatică merge mînă-n mînă cu cea muzicală, iar creaţia literară a poetului stimulează primele compoziţii din Transilvania, pe texte de Alecsandri.

Comentînd însă activitatea „diletanţilor teatrului român din Braşov", Gh. Bariţiu face şi un scurt articol istoric al activităţii dramatice, subliniind că asemenea preocupări au în acest oraş o vechime de vreo 14 ani, deci datează de prin 1838, anul de apariţie al „Gazetei Transilvaniei". Printre piesele din repertoriu el aminteşte, alături de *Piatra din casă*, lucrarea *Creditorii*, scrisă tot de Alecsandri. Această menţiune cu caracter istoric retrospectiv ne face să credem că şi de data aceasta ne găsim doar în faţa primei atestări documentare a reprezentării lui Alecsandri în Transilvania şi nu în faţa celui dintîi spectacol. Putem conchide că pătrunderea operelor dramatice ale lui Alecsandri, după succesele de la Iaşi, începînd cu anul 1842, trebuie să fi avut loc încă înainte de anul revoluţionar 1848, cînd activitatea dramatică — neconsemnată în cronici dramatice pînă atunci — a fost temporar întreruptă din pricina evenimentelor politice şi a acţiunilor militare şi abia după reluare, în 1852, s-a bucurat de aprecierile presei contemporane.

De acum înainte menţiunile devin tot mai numeroase, atît pentru Braşov cît şi pentru alte oraşe româneşti, grupările de diletanţi încep să ia avînt şi repertoriul va fi multă vreme aproape exclusiv alecsandrian.

În 1853 aceeaşi grupare de diletanţi reprezintă tot la Braşov *Nunta ţărănească* de Alecsandri [1], iar către sfîrşitul aceluiaşi an, din nou *Piatra din casă*, pentru ajutorarea „incendiaţilor braşoveni" [2].

După o perioadă relativ lungă, de tăcere, în care însă nu socotim că activitatea dramatică va fi încetat, e menţionată reprezentarea, la Sibiu, a piesei *Nunta ţărănească*, pe muzica lui Ludovic Wiest, la 1 dec. 1859, de către tinerimea română din oraş, cu prilejul zilei onomastice a episcopului Andrei Şaguna[3]. Comentînd la mai bine de un deceniu acest spectacol sibian, un corespondent din Braşov al ziarului românesc „Federaţiunea" din Budapesta scria, în 1870, că spectacolul a avut un rol deosebit de important în trezirea conştiinţei naţionale a intelectualilor români din Sibiu. Influenţa germană era foarte puternică în familiile burgheze româneşti, se vorbea numai nemţeşte, iar încercarea de a pune capăt acestei situaţii a venit din partea studenţilor români de la Academia de Drept germană din oraş, care au luat iniţiativa acestui spectacol. Corespondentul mai arată că nu s-a găsit nici o tînără româncă dispusă să joace rolul Ilenuţei şi a trebuit să fie interpretat de un student costumat în haine de ţărăncuţă. Efectul piesei, al limbii româneşti, al declamaţiunilor şi al muzicii a fost atît de mare încît domnişorele burgheze care veniseră la spectacol vorbind nemţeşte s-au întors acasă vorbind românește, iar publicul a cerut organizarea cît mai frecventă a unor astfel de manifestări artistice [4].

---

[1] „Gazeta Transilvaniei" XVI nr. 42 din 27.V.1853
[2] Ibid. XVI
[3] „Telegraful Român" VII, nr. 49 din 3. XII. 1853
[4] „Familia" VI, nr. 16, din 10 V. 1870

Scanned with OKEN Scanner

În 1861 e menţionată reprezentarea piesei *Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotul este salba dracului*, de către societatea de diletanţi din Beiuş insistîndu-se în mod special şi asupra părţii muzicale a lucrării, asupra horei de la începutul şi sfîrşitul actului III *Sînt român şi tot român*, care s-a cîntat „cu armonia“ [1].

Cu anul 1863 începe epoca turneelor teatrale în Transilvania a unor trupe româneşti din Muntenia sau Moldova. Cel dintîi dintre aceste turnee este al trupei lui Fany Tardini la Braşov, în vara anului 1863. Ea vine în trei veri consecutive [2], dînd de fiecare dată un mare număr de spectacole cu drame, comedii şi vodeviluri româneşti. Dar singurul oraş pe care l-a vizitat a fost de fiecare dată numai Braşovul. Spectacolele aveau loc fie pe scena improvizată în sala gimnaziului românesc, fie în sala teatrului orăşenesc, cînd se întîmpla să fie liberă. Anunţul publicat în „Gazeta Transilvaniei“, în 1864, arată că trupa e compusă din peste 20 de actori şi se vor da 30 de spectacole [3]. Din repertoriu făceau parte în primul rînd operele lui Alecsandri.

Al doilea turneu important este cel al trupei lui Matei Pascaly, din 1867—68. Trupa lui a cutreierat întreg sudul Transilvaniei şi Banatului, dînd spectacole la Timişoara şi Oraviţa. La spectacolele trupei lui venea publicul românesc din cele mai mari depărtări. Astfel la Timişoara au fost numeroşi români veniţi de la Budapesta. Printre spectatori, ziarele timpului remarcă prezenţa unui important număr de ţărani [4]. Repertoriul turneului Pascaly e mai variat, dar din el nu lipsesc nici operele lui Alecsandri, unele cunoscute sau jucate anterior, altele noi, cum ar fi *Concina*.

Cel mai puternic ecou l-a avut însă la românii din Transilvania turneul din 1870 al trupei lui Matei Millo. El a însemnat un adevărat triumf al artistului cu ansamblul său, prin oraşele Braşov, Sibiu, Cluj, Orăştie, Arad, Lugoj, şi Oraviţa. Ultimele etape prevăzute, Timişoara şi Budapesta, au fost abandonate din pricina tensiunii războinice determinate de izbucnirea războiului franco-german din 1870—1871. Repertoriul turneului lui Millo era compus aproape exclusiv din operele dramatice ale lui Alecsandri: *Baba Hîrca*, *Millo Director*, *Paraclisierul*, *Kera Nastasia*, *Corbul român*, etc. Spectacolele au început la 23 mai la Braşov şi au ţinut pînă către mijlocul lui septembrie 1870, răscolind toate conştiinţele româneşti din Transilvania.

Ecoul acestor turnee are drept consecinţă cristalizarea ideii întemeierii unui teatru românesc în Transilvania şi înfiinţarea „Societăţii pentru fond teatral românesc“, care se bucură de un larg sprijin în întreaga provincie de dincoace de munţi şi are darul să răspîndească şi mai mult, de astă dată şi în mediul rural, gustul pentru teatru românesc şi implicit pentru opera dramatică literară — muzicală a lui Alecsandri. Această ideie e susţinută şi peste Carpaţi în special de V.A. Ureche care iniţiază o serie de manifestări dramatice şi la Bucureşti în sprijinul ajutorării materiale a iniţiativei din Transilvania.

---

[1] „Gazeta Transilvaniei“ XXII nr. 10 din 11.II.1861.

[2] Ion Breazu, *Matei Millo în Transilvania şi Banat în 1870*, în lucrarea „*Omagiu fraţilor Alex. şi Ion Lapedatu*“.

[3] „Gazeta Transilvaniei“ XXVII nr. 52 din 13/1. VII. 1864

[4] Ion Breazu, Ibid.

Scanned with OKEN Scanner

După succesele acestor turnee a fost deschis drumul unei serii întregi de acţiuni similare,pornite de grupări dramatice cu mai puţin răsunet în lumea artistică, dar care, prin acţiunile lor modeste, au contribuit la menţinerea şi adîncirea acestei atmosfere. Menţionăm astfel turneul actorului I.D Ionescu însoţit de soţia sa Fany Ionescu şi de Martin Georgescu, care dau în anii 1872—73 şi 74 o serie de spectacole cu repertoriu din Alecsandri la Sibiu, Blaj, Alba Iulia, Brad, Arad, Giula, Timişoara, Biserica Albă, Mehadia, ajungînd în 1874 chiar şi la Budapesta şi Viena, unde reprezintă pentru publicul românesc *Coana Chiriţa la Paris* [1].

În 1874 e menţionat, jucînd la Timişoara, actorul Gherman Popescu din Ploieşti, care reprezintă lucrarea dramatică a lui Alecsandri *Florin şi Florica (Paraclisierul)* [2], iar la Sibiu au loc trei spectacole ale trupei Gr. Alexandrescu, dintre care unul este tot *Paraclisierul* [3]. În anul următor e semnalat la Dej actorul I.D. Popescu, care reprezintă *Mama Angheluşa* şi *Barbu Lăutarul.* Cronicarul menţionează în special „dulceaţa melodiilor“ [4] cîntate. În 1877 „Societatea dramatică din Craiova“, condusă de G. Petrescu, dă o serie de spectacole la Biserica Albă, Oraviţa, Timişoara, Lugoj, Beiuş, Abrud, Cîmpeni, Alba Iulia, Sibiu, Făgăraş, Braşov, reprezentînd printre alte lucrări dramatice şi *Scara mîţii* de V. Alecsandri [5]. În 1882 e menţionat un ciclu de spectacole ale trupei dramatice Petculescu la Lugoj [6].

Nici enumerarea acestor turnee nu este completă. Ne dăm seama de aceasta din articolul despre „Teatrul din Năsăud“ publicat în „Arhiva Someşană“[7], în care autorul arată avîntul mişcării culturale din a doua jumătate a veacului trecut. Ne spune că vechea casină se transformă în „Reuniuni de lectură“, începe a se cultiva muzica şi arta dramatică, profesorii liceului invită trupe teatrale de peste Carpaţi. Astfel, pentru anul 1871, se menţionează trei turnee teatrale. M. Pascaly de la Bucureşti (amintit în acelaşi an şi la Arad), Gherman Popescu din Ploieşti, şi G. Aug. Petculescu, menţionat mai sus, un deceniu mai tîrziu, la Lugoj.

Paralel cu activitatea teatrelor din ţară, în această perioadă s-a dezvoltat o intensă mişcare dramatică a asociaţiilor de diletanţi în toate marile oraşe româneşti Braşov, Beiuş, Sibiu, Cluj etc. În mod special se cuvine menţionată activitatea societăţii dramatice a studenţilor din Cluj, din 1871, activitate îndrumată un timp de actorul G. Alexandrescu, desprins din trupa teatrală a lui Matei Pascaly. Sub conducerea sa studenţii din Cluj au pregătit un repertoriu de 12 piese de teatru, majoritatea de Alecsandri, cu care au întreprins un turneu de o deosebită importanţă în regiunea Munţilor Apuseni, dînd reprezentaţii în oraşele Turda,Abrud, Brad, Baia de Criş, Deva şi Haţeg. Dintre lucrările reprezentate menţionăm: *Cuiul lui Pepelea*, *Rusaliile*, *Lipitorile satelor*, *Nunta ţărănească*, *Barcarola veneţiană* etc. Din ansamblul de

---

[1] „Familia“ X, nr. 9 din 17/29 III 1874.
[2] Ibid. X nr. 44 din 10/22 XI 1874
[3] „Telegraful românesc” XXII nr. 71 din 8/20 IX 1874
[4] Orientul latin II nr. 42 din 31 V. 1875
[5] Gazeta Transilvaniei L nr. 94 din 1/13 VI
[6] Familia XVIII nr. 27 din 4/16 VII 1822
[7] An 1938 nr. 24 pag. 167

Scanned with OKEN Scanner

actori și cîntăreți studenți, cronicile timpului scot în relief mai ales pe Maria Turcu și Sofia Cerghedi, care au cîntat frumos muzica lui Felchtenmacher din *Barcarola venețiană*, și pe V. Filip, Ion Baciu, G. Crișan și E. Vaida, din celelalte spectacole [1]. O mențiune specială merită activitatea lui Ion Baciu.

Încă înainte de turneul lui Millo la Cluj luase ființă din inițiativa lui Baciu această trupă de diletanți, în majoritate elevi ai cursului superior al liceului maghiar catolic din Cluj, care au dat primul spectacol cu *Nunta țărănească* în anul școlar 1868—1869, într-un șopron de scînduri din curtea parohiei ortodoxe din Cluj. În anul următor se mută în casa parohială a protopopului Gavril Pop. I. Baciu zugrăvește culise și cortină și activitatea dramatică continuă. Însuflețiți de turneul lui Millo la Cluj și de concursul soților Alexandrescu cu care întreprind turneul din 1871, ei organizează în timp de șapte ani cît a dăinuit societatea peste 40 de spectacole. În 1874 Ion Baciu, asociat cu G. Munteanu, reprezintă la Monor, aproape de Bistrița, lucrările lui Alecsandri *Paraponisitul* și *Surugiul român*, iar mai tîrziu, ca preot în Soimuș, raionul Bistrița, redactează „Revista ilustrată" și organizează și acolo, cu concursul tineretului sătesc, o serie de spectacole teatrale.

După 1870, activitatea dramatică în Transilvania ia un avînt extraordinar și în mediul rural. Peste 30 de lucrări dramatice din repertoriul lui Alecsandri sînt reprezentate de zeci de ori în toate colțurile Ardealului și Banatului. Iau ființă tot mai multe cercuri țărănești de diletanți, în al căror repertoriu figurează aproape exclusiv lucrările lui Alecsandri printre care se intercalează, destul de rar, încercările dramatice ale lui Iosif Vulcan sau At. Marienescu.

Activitatea dramatică-muzicală e în continuă creștere pînă la sfîrșitul veacului și o simplă înșirare a cîtorva localități rurale ne arată îndeajuns amploarea pe care au luat-o aceste reprezentații: Chizătău, Budinț, Greovat, Nicolinț, Izvin, Belinț, Vărădia, toate în Banat, apoi Tilișca (Sibiu), Comloș, Pecica și Nădlac (Arad), Beclean (Someș) Suceag (Cluj), Cut (Alba), Sălișteș (Sibiu), Cîmpeni (Turda), Hida și Poieni (Cluj) etc. Opera lui Alecsandri devine astfel un bun comun al întregului popor român de pretutindeni, iar în Transilvania domină repertoriul pînă în 1918 și chiar și mai tîrziu.

Partea muzicală a acestor lucrări dramatice constituia un simplu divertisment, vocal sau instrumental, menit să umple pauzele sau să sublinieze anumite situații rezultate din piesă și nu avea o legătură organică cu acțiunea. Mai tîrziu, o serie de compoziții ale lui Flechtenmacher, Wachmann și Caudella au umplut acest gol, realizînd o mai strînsă unitate între textul literar și cel muzical.

Revista „Familia", a cărei contribuție la popularizarea operei lui Alecsandri dincoace de Carpați are rolul cel mai de seamă, a cerut în repetate rînduri o muzică mai unitară, mai legată de acțiune, pentru repertoriul alecsandrian, menită să creeze mediul și atmosfera din piesă. Aceste sugestii au dus la cîteva creații remarcabile în muzica din Transilvania, printre care se disting în primul rînd versiunea lui C. Porumbescu a operetei *Crai Nou* și compozițiile lui Iacob Mureșianu.

Scriind sub influența romantică a lui Offenbach, dar păstrînd caracterul muzicii noastre populare, Porumbescu creează o atmosferă tipic românească.

---

[1] „Familia" VII nr. 47 din 21/3 XII 1871.

Scanned with OKEN Scanner

Creaţia lui, mai profundă în intenţii, rămîne totuşi idilică şi sentimentală, trăsătură caracteristică romantismului german. Compusă la Braşov, unde C. Porumbescu era profesor de muzică, opereta a fost mai întîi reprezentată de o trupă de diletanţi, sub conducerea autorului, în sala mare a gimnaziului român din Braşov, la 27 februarie 1882. Au urmat alte două spectacole, dirijate de compozitor, la 28 februarie şi 26 martie 1882. Al patrulea spectacol a avut loc după moartea lui Porumbescu, la 15/27 august 1883, cu prilejul adunării generale a „Astrei". Au urmat o serie de spectacole în Banat, mai întîi la Oraviţa, în 1888, apoi de trei ori la Lugoj, în 1904 [1]. Ecoul lucrării lui Porumbescu a fost extraordinar. Întreaga presă consacră acestor spectacole aprecieri superlative. V. Alecsandri, căruia i s-au trimis de către bătrînul Iraclie Porumbescu la Paris cronicile spectacolului din 24 decembrie 1888 de la Oraviţa, în care cîntase primadona Drăgoescu, răspunde la 5 ianuarie 1889 scriindu-i bătrînului Porumbescu „Meritele muzicale ale acestei operete naţionale sînt demne de a i se deschide porţile teatrului mare din Bucureşti".

Sfîrşitul neaşteptat al compozitorului, în plină vigoare tinerească, a întrerupt firul unor mari posibilităţi de creaţie muzicală de înalt nivel artistic, în spirit naţional. Opera începută de C. Porumbescu se întrerupe, dar în curînd începe să se afirme un nou talent, alimentat tot de cîntecul popular, trecut tot prin spiritul artistic al influenţei şi al şcolii germane, compozitorul Iacob Mureşianu.

După succesul înregistrat de poemul său muzical, *Mînăstirea Argeşului*, cîntat mai întîi în 1891 şi urmat de *Erculean*, Iacob Mureşianu îşi îndreaptă atenţia spre opera dramatică a lui Alecsandri. El compune muzica pentru următoarele piese ale lui Alecsandri, pe care le reprezintă cu elevii şcolilor din Blaj :

— *Millo director*, muzica vocal-corală, cu acompaniament de orchestră.

— *Scara mîţei*, *Rusaliile*, *Florin şi Florica*, *Cinel-Cinel*, *Rămăşagul*, *Nunta ţărănească*, toate compoziţii pentru muzică vocal-corală cu acompaniament de pian.

Reprezentate numai în mediul şcolar, compoziţiile lui Iacob Mureşianu nu s-au bucurat de răspîndirea lui Porumbescu şi nefiind editate au rămas înmormîntate în arhiva particulară a compozitorului, decedat şi el în 1917.

★

Prin bogata sa activitate poetică şi dramatică Alecsandri a stimulat nenumărate talente de creatori în domeniul muzicii. Această activitate muzicală a crescut şi s-a dezvoltat paralel cu creaţia literară a poetului, fertilizînd atît compoziţiile vocal-corale cît şi cele de muzică instrumentală.

Caracterul popular al operei sale, legăturile sale cu inspiraţia folclorică şi culegerile de literatură populară au îndrumat şi creaţia muzicală de la mijlocul veacului trecut către cîntecul popular, dînd un avînt din ce în ce mai mare acestei activităţi cu caracter specific naţional, care constituie o moştenire artistică pozitivă a trecutului pe a cărei temelie clădeşte generaţia compozitorilor noştri contemporani.

---

[1] Dr. V. Branisce : *C. Porumbescu, Schiţa monografică*, Lugoj 1908, pag. 84.

Scanned with OKEN Scanner

Activitatea poetică cu caracter eroic a poetului a determinat crearea unor opere muzicale menite să întreţină spiritul luptei pentru independenţă în epoca războiului de la 1877—78 şi să însufleţească şi pe românii de peste hotare.

Poetul nu numai că n-a fost refractar creaţiei muzicale dar şi-a dat silinţa s-o înţeleagă, s-o preţuiască, s-a interesat de artişti şi creatori, şi-a dorit muzicalizată opera şi a întreţinut cele mai prieteneşti raporturi cu atîţia şi atîţia compozitori.

Operele sale au inspirat creatorilor de muzică lucrări de valoare, în domeniul creaţiei muzicale, Alecsandri a binemeritat din partea tuturor generaţiilor de compozitori din ultimul veac.

În ceea ce priveşte în special Transilvania şi Bucovina, precum şi celelalte provincii din cuprinsul fostului imperiu austro-ungar, opera lui Alecsandri a avut darul să menţină treaz spiritul unităţii naţionale, să stimuleze şi să întreţină coeziunea sufletească din care avea să se realizeze statul român unitar de azi.

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri a été assurément une forte personnalité qui a dominé plus de 50 ans (1840—1890) toute la culture roumaine du siècle passé.

Alecsandri ne considère pas la création artistique comme un simple divertissement, comme un moyen de distraire les lecteurs et les spectateurs réunis dans une salle de théâtre, mais il confère à chaque ligne écrite le rôle d'une arme de combat, le rôle qui mobilise le citoyen éclairé, qui tend à élever son peuple, à lui imprimer une conception de vie nouvelle moderne, conforme à l'esprit des temps nouveaux qu'il avait appris à connaître lors des mouvements social-politique progressistes de l'Occident.

Cette conception militante de la littérature, et de l'art en général, parcours d'un trait de feu toute sa création depuis ses monologues comme: *Clevetici, l'ultra-démagogue*, et *Sandu Napoilă, l'ultra-retrograde* à la trilogie *Chiriţa* et la féerie *Sînziana şi Pepelea*, par la poésie de grand élan de lutte politique *Deşteptarea României*, ou le cycle *Ostaşii noştri*, jusqu'au *Plugul blestemat*, ce cri de révolte poussé en 1888, durant les soulèvements paysans.

L'étude présente essaie d'établir un rapport entre la création littéraire d'Alecsandri et la musique.

L'écrivain, familiarisé durant ses études à Paris avec le spectacle littéraire-musical, s'est parfaitement rendu compte que le spectacle dramatique pur est un genre plus difficile, surtout à une époque et dans une société insuffisamment mûre du point de vue culturel. Afin que les idées contenues dans l'opéra prennent des ailes, circulent avec plus de facilité, se répandent plus fructueusement dans la conscience des masses, la mélodie, la musique constituent un second élément artistique plus dynamique que la création artistique proprement dite. L'auteur démontrera que l'intérêt de Vasile Alecsandri pour la composition musicale destinée à accompagner ses textes poétiques ou dramatiques, sa préférence, dans ses créations de jeunesse, pour le genre „canzonettes", des „chansons comiques" et des comédies et féeries musicales, n'est pas seulement dûe à une mode de l'époque, ni à un esprit superficiel d'imitation de l'occident, mais à la préoccupation partant du souci de faire circuler les idées innovatrices comprises dans ses oeuvres.

On accordera une place importante à la collaboration de l'écrivain avec les compositeurs Carol Miculi, Alexandre Flechtenmacher, I.A. Wachmann, Edouard Caudella, Ludovic Wiest, Gh. Burada, Grigore Ventura, G. Stephănescu, remarquant la très réussie féerie musicale *Sînziana şi Pepelea*, réalisée avec ce dernier.

On rappelle aussi les rapports qui ont existé entre Thomas, Gounod et Alecsandri.

Par son activité poétique et dramatique, Alecsandri a stimulé de nombreux talents de créateurs dans le domaine de la musique.

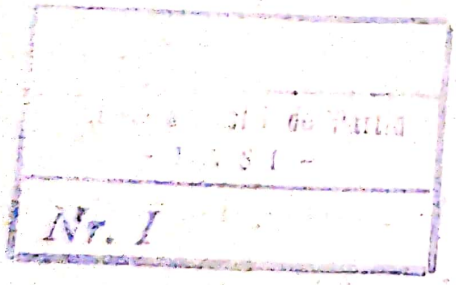
Le caractère populaire de son oeuvre, ses rapports avec l'inspiration folklorique et les recueils de littérature populaire ont aussi guidé la création musicale de la moitié du siècle dernier vers le chant populaire donnant un essor de plus en plus élevé à cette activité au caractère spécifiquement national, qui constitue un héritage artistique du passé, sur les fondements duquel bâtissent la génération de nos compositeurs contemporains.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

GHEORGHE FIRCA
Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical 3
VASILE HERMAN
Aspecte modale în creația românească contemporană.... 25
GHEORGHE CIOBANU
Folclorul orășenesc 49
TRAIAN MÎRZA
Simetria de oglindă în folclorul românesc 85
CONSTANTIN BUGEANU
Pelléas et Mélisande — analiza formei 123
P. P. GOGAN
Enescu și Academia — documente inedite 201
VASILE MOCANU
Ecoul operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania..... 275



Redactor responsabil : VLADIMIR POPESCU-DEVESELU
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Dat la cules 21.09.1967. Bun de tipar 23.12.1967. Tiraj 840 exemplare. Hîrtie offset tip A de 100 gr. m². Ft. 700×1000/16. Coli ed. 19,86. Coli de tipar 18,50 Ediția I Comanda 1757 Planșe 1 A. nr. 14.713. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78

Tiparul executat sub comanda nr. 830 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", București Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Republica Socialistă România

8/12

GHEORGHE FIRCA

VASILE HERMAN

GHEORGHE CIOBANU

TRAIAN MÎRZA

CONSTANTIN BUGEANU

P. P. GOGAN

VASILE MOCANU

EDITURA
MUZICALĂ
A UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA
SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

12

Lei 20,50

Scanned with OKEN Scanner